أما قبل

فلم يعد هناك مجال فى وقتنا الراهن لانطلاق بعض الأصوات منادية بنوع من القطيعة الإبستمولوجية مع التراث ، بعد ما أصبح من الواضح أن علاقتنا بهذا التراث قد أخذت تتشكل فى ضوء مفهوم فيه من موضوعية العلم بقدر ما فيه من رحابة النظرة الإنسانية وشموليتها . فاهتمامنا بالتراث اليوم لا ينطلق من عاطفة أولية ساذجة ، تتمثل فى الحنين إلى الماضى ، وتعكس فى جوهرها نوعاً من عبادة الأسلاف . وهو كذلك لا ينطلق من أى شعور بالقداسة لهذا التراث ، يجعل الاقتراب النقدى منه بمثابة خطيئة لا تغتفر . وكذلك فإننا لم نعد ننظر إلى التراث على أنه كيان موحَّد ومغلق على ذاته ، يُقبل كله أو يرفض كله . أجل ، فلم يعد شيء من هذه التصورات يخامر عقولنا أو يكيف موقفنا من التراث ؛ وإنما استقر فى أفهامنا ــ أو فى أفهام الأغلبية الوعية على أقل تقدير ــ أن تراثنا هو حصيلة ما حققه الإنسان العربى على مدى التاريخ من نجاح وإخفاق ، ومن انتصار وانكسار ، فاجتمع فيه الإشراق والإعتام ، والحيوية والجمود ، وكل فضائل العقل البشرى ورذائله على السواء .

موقفنا من التراث إذن لم يعد موقفاً عاطفياً . وإذا كانت هذه العاطفية قد شكلت فى وقت من الأوقات موقفنا من التراث فقد كان لذلك مبرراته . وقد تغير الزمن ففقد هذا الموقف مبرراته . إننا نعرف اليوم جيداً أن وراءنا تراثاً ضخماً ، وأن جذورنا تمتد فى التاريخ قروناً وقروناً ، ولكننا فى الوقت نفسه نتطلع إلى المستقبل ، ونشعر بالعبء الملقى على كواهلنا ، وبالتحديات التى تواجهنا ؛ ولن يجدينا أن نخدع أنفسنا ، أو أن نخدع القادمين من بعدنا . ولكى نكون أبناء زمننا ، وصادقين مع أنفسنا ، فلا بد أن نحكّم عقولنا فيما انتهى إلينا من تراث ، وأن نعرف الحدود التى يمكن أن ينتهى بنا إليها ، والحدود التى نطمح إلى الوصول إليها .

لم يعد هناك معنى إذن للقطيعة مع التراث ، كما لم يعد هناك معنى أيضا للانعطاف المطلق نحو التراث . ولم يبق إلا أن يصبح التراث موضوعاً للنظر والتأمل . وعلى هذا الأساس كان التفاتنا إليه بين الحين والحين ؛ فنحن نبتعد عنه لكى نقترب منه ؛ لكى نراه فى حجمه الطبيعى وأبعاده الحقيقية .

وهنا يطرح السؤال نفسه : ما الذى يحملنا على معاودة النظر فى هذا التراث المرة بعد المرة ؟ والإجابة عن هذا السؤال لا تنفصل عن رؤيتنا للتراث وموقفنا منه ؛ فنحن كلما ابتعدنا عنه تهيأت لنا منظورات للرؤية لم تكن متاحة من قبل ؛ وهذا من شأنه أن يعيننا على رؤية أوثق له ، وعلى إدراك أعمق لمضامينه ، ما كان منها إيجابياً وما كان سلبياً . ونحن بذلك إنما نخصب عقولنا بقدر ما نخصبه ، أو قل إننا نخصبه بقدر ما نخصب عقولنا .

إن معاودتنا النظر فى تراثنا تنطلق من إيماننا بكرامة العقل البشرى حين ينشط إلى العمل ، وحين يجهد نفسه سعياً وراء الحق والحقيقة ، سواء فى زمننا أو فى أى زمن مضى ؛ فنحن جزء من هذا العقل ، أو جزء من ديمومته وصيرورته . ومن ثم يكتسب كل عطاء إنسانى أهميته وقيمته ، لا لأنه حقق الغاية الأخيرة ، وأنى له أن يحققها ، بل لأنه مجرد خطوة على الطريق اللانهائى إليها . وفى هذا الإطار من الفهم والتقدير لكل عطاء إنسانى تكون نظرتنا إلى الجهود التى بذلها أسلافنا على طريق التحقق الإنسانى ، وتكون محاولتنا استخراج أقصى ما استكن وراء هذه الجهود من طاقات فاعلة .

على أننا لا نجشم أنفسنا هذا العبء لمجرد أننا نشعر نحوهم بولاء خاص ، أو لنقرر أنهم قالوا كل شيء ، أو قالوا الكلمة الأخيرة فى كل شيء ، أو حتى لمجرد المتعة فى الوقوف على أرضهم واستكشاف أبعادها ، كما أننا لا نستهدف توجيه اللوم إليهم أو كشف جوانب قصورهم أو تقصيرهم ، كما يحدث من بعضنا أحياناً . كلا ، فليس شيء من هذا يشكل هدفنا ، أو ينبغى له أن يشكل هدفنا ؛ وإنما تتحدد غايتنا من هذه المعاودة بمعرفة ما ينبغى لنا عمله اليوم وفى المستقبل ، وما يضمن السداد لخطوات هذا العمل .

إننا لا نجتث الشجرة من جذورها عندما تنفض عنها أوراقها التى فقدت ماءها فذبلت وجفت ، بل نتعهدها بالرعاية حتى تورق مرة أخرى ، وحتى تعطى ثمراً جديداً وطازجاً . وكذلك الأمر فى موقفنا من التراث ؛ فنحن نصرف إليه اهتمامنا بين الحين والحين لكى نتيح له فرصة الإيراق والإثمار المرة بعد المرة . وفى الوقت نفسه يصبح تجدد التراث عامل إنعاش وحفز لطاقات جديدة وإمكانات خبيئة لهذا الجيل ولكل الأجيال القادمة . وبقدر ما نبذل من جهد فى هذا الاتجاه تكون الثمار ؛ وبقدر ما نجنى من ثمار تتجدد الحوافز وتنشط .

إن علاقتنا بالتراث ليست ــ آخر الأمر ــ اختيارا حراً أو خضوعاً مطلقاً ؛ بل هى علاقة تفاعل وجدل بين طرفين يمنح كلاهما الآخر بقدر ما يأخذ منه . ومن ثم تكتسب هذه العلاقة حيويتها وديموميتها ، وتتأكد جدواها .

رئيس التحرير

هذا العدد

● تعاود فصول استجلاء معالم تراثنا النقدى ، بعد أن أوغلت فى تعقب مظاهر الحداثة الأيديولوجية فى عدديها السابقين . وهى بذلك لا تقيم توازنها الدقيق بين مختلف أبعاد المساحات النقدية فحسب ، بل تمضى فى نهجها الأثير فى تأصيل معطيات الفكر النقدى العربى ، والقرب من منابعه الأولى ، فى حركة جدلية ، لا تقف عند حدود الاستقراء ، ولا تقنع بتأريخ الظواهر ، بل تنحو دائما إلى اكتشاف العوامل الفعالة فى صياغة الفكر ، وتحديد مكوناته ، وتشكيل أنساقه ومنظوماته . إيمانا بأن كل إضافة منهجية لنظرية النقد ، تضع فى يد الباحث أداة جديدة لمراجعة موروثاته ، واستثمار ذخائرها ، وتوليد طاقاتها .

● ويأتى بحث «أحمد طاهر حسنين» حول روافد النقد الأدبى عند العرب ؛ نظرة تحليل وتأصيل ، ليستهل هذه الرحلة ، فيلفت أنظارنا إلى ما فى تراثنا النقدى من طابع تركيبى ، يتمثل فى مجموعة من النظرات التى تتوالى وتتداخل فى المؤلفات النقدية ، حتى ليصعب على الباحث أن يحدد فواصل منهجية بين كل ناقد وغيره . ولقد ترتب على هذه الرؤية أن وجدنا الباحث يرفض مصطلح (مدخل) ؛ لأن المدخل ـ كما يقول ـ أكثر تفردا وتميزا وخصوصية ، فى الوقت الذى يفضل فيه استعمال مصطلح (نظرات) ؛ لأن الباحث فى ضوء هذه النظرات يستطيع أن يميز عددا من المستويات التى كان يتم تقييم الشعر العربى على أساسها ؛ فهناك مستوى المعجم اللغوى ، وما يمكن أن يمثله من نظرية يطلق عليها نظرية الكمال اللغوى ، وهناك المستوى البلاغى ، وما يقتضيه من نظرية الجمال البلاغى ، فضلا عن النظرات المنطقية والدينية والخلقية ، التى يكتمل بها الصرح النقدى فى تصوره .

ويشرع الباحث بعد ذلك فى محاولة الكشف عن الروافد التى غذّت هذه النظرات ، بغية الوقوف على نوعية العلاقة بين النقد الأدبى عند العرب وغيره من العلوم الإنسانية . وعلى الرغم من صعوبة تحديد البدايات الأولى لهذا النقد ، فإن الباحث يبرز بعض الإشارات التى تدل على قيام نقد أدبى ـ قبل ظهور الإسلام ـ مواكب للإنتاج الشعرى ، وتتمثل روافد هذا النقد الجاهلى فيما كانت تفرزه البيئة الاجتماعية من قيم وما كانت تعتمد عليه من أساس لغوى وذوق جمالى عام . وكان للعقيدة الإسلامية إسهامها فى وجود روافد نقدية توافرت لها صفة التوثيق ؛ حيث تحددت فى عدد من الأحداث التاريخية ، أو كانت نتيجة مباشرة لتطورات أدبية وفكرية خاصة . ويرى الباحث أن النقد الأدبى فى العصر الأموى لم يكن بعيدا عن التأثر بالتيار الدينى ، وإن كان ذلك لم يحل دون ظهور اتجاه يقيم الشعر على أساس فنى خالص ، بعيدا عن الأخلاق والقيم المتجذرة فى التيار الدينى ، ويرجع الباحث ظهور ذلك الاتجاه فى النقد إلى حصيلة المثقف العربى التراثية ، وثقافته الموسوعية . كما يشير الباحث إلى الأنشطة النقدية التى دارت حول شعر عمر بن أبى ربيعة ، وروافدها التى تمثلت فى الذوق الجمالى العام للعصر ، والنماذج الشعرية الموروثة ، فضلا عن تناول الشعر من منظور جديد يعطى اهتماما للنص ويركز عليه . وكذلك ظهرت الموازنات الأدبية ، وبرز دورها فى توجيه النقد ، وجنوحه إلى لون من الدقة ومزيد من الموضوعية . وكانت هناك أيضا قضية القديم والجديد ، وما دار حولها من مناقشات موسعة ، تناولت مشكلات البديع والسرقات الأدبية . وينتهى الباحث من هذا العرض لرحلة النقد حتى عبد القاهر الجرجانى ونظريته فى النظم إلى سؤال مؤداه : إلى أى مدى نستطيع أن نتبين أصالة هذا النقد واستقلاله ؟ ومع أنه قد وضع يده على بعض الحلقات المتصلة ذات الأهمية الكبرى فى تكوين النقد العربى ، فإنه يرى أن الحلقات المفقودة يتوقف عليها حلّ كثير من الألغاز فى نقدنا العربى ومعمياته ، ولذا نراه ينتهى إلى القول بأن النقاد القدماء كانوا يمتحون من معين واحد ، وربما استقوا كثيرا من آرائهم من مصدر واحد ، ما زال مجهولا حتى الآن .

ويتقدم المفكر العربى المغربى محمد عابد الجابرى باستطلاعه الشيق لاكتشاف الروابط المفقودة فى دراسته عن اللفظ والمعنى فى البيان العربى من خلال مبحثين أساسيين هما : أولا منطق اللغة ومشكل الدلالة ، وثانيا : نظام الخطاب ونظام العقل . وتتمثل المشكلة المعرفية الرئيسية فى النظام البيانى العربى عنده فى طبيعة العلاقة بين اللفظ والمعنى . فإذا ما تساءلنا عن تجليات هذه الإشكالية فى مختلف العلوم وجدناها تظهر فى مشكلة الإعراب ؛ أى وضع العلامات المحددة للمعنى فى علم النحو ، ومشكلة الأوزان الصرفية ومضمونها المنطقى فى علم الصرف ، ومشكلة الدلالة فى ارتباطها بظاهرة الاتساع فى كلام العرب فى علم الفقه ، ثم مشكلة المحكم والمتشابه وحدود التأويل ومسألة الإعجاز القرآنى وما يتعلق بهذه القضايا من فروض نظرية كلامية حول أصل اللغات فى علم الكلام . ومشكلة سر البلاغة ؛ هل فى اللفظ أو فى النظم ؟ وأخيرا علاقة الخطاب بنظام العقل فى علم البلاغة .

ويناقش المؤلف هذه القضايا عند أعلامها من العلماء العرب ، من أمثال سيبويه وأبى سعيد السيرافى وأبى شم الجبائى ، وأبى حيان التوحيدى والقاضى عبد الجبار وعبد القاهر الجرجانى والسكاكى وغيرهم ، مناقشة مستفيضة ، مركزا فى دراسته على المحور الأساسى الذى ينشغل به ، كما يتمثل فى آلية العقل البيانى وطريقة نشاطه . ولقد ترتب على النظرة التى تتعامل مع اللفظ والمعنى وكأن لكل منها كياناً منفصلاً نتيجة كان لابد أن

يكرسها هذا النوع من التعامل ، هى الفصل بين اللغة والفكر ، وإغفال العلاقة بينهما ، وغياب دور اللغة فى عملية التفكير ذاتها ، مما أدى إلى ضعف الاهتمام بعملية التفكير مستقلة عن الألفاظ واللغة . وعلى الرغم من تفاوت موقف علماء البيان من هذه الإشكالية ، فإنهم درسوا النص من منظور يعتمد اللفظ أولا ، والمعنى ثانيا ، أما البحث النحوى فقد استحال إلى بحث منطقى فى الدرجة الأولى ؛ مما أدى إلى ملاحقة النحاة لمشكلة العلاقة بين اللفظ والمعنى على مستوياتها الرأسية والأفقية ، الأمر الذى خرج بهم عن حدود النحو ، وأدى إلى طرح مسائل أقرب إلى ميدان المنطق منها إلى مجال اللغة ، وأصبحت القواعد النحوية قواعد للفكر فى الوقت نفسه ، وصارت اللغة ــ عند النحاة ــ لا مجرد وسيلة للفكر أو مرآة له ، بل وعاء يؤطره ضمن قوالب ومقولات لغوية .

أما فى مجال الفقه ، فقد كان من نتائج إعطاء الأولوية للفظ على المعنى أن أخذ الفقهاء يشرّعون ، للفرد والمجتمع ، انطلاقا من تعقب طرق دلالة الألفاظ على المعانى ، أى انطلاقا من «المواضعة» اللغوية على مستوى الحقيقة والمجاز معاً ؛ فأهملوا ، أو كادوا ، مقاصد الشريعة ، على حين عملوا على ترجيح كفة اللغة . وهكذا فبدلا من بناء التشريع على قواعد كلية تستخلص من الأحكام الشرعية الجزئية ، وتعتمد نهجا عقليا يتوخى المصلحة العامة التى تتطور بتطور العصور ، رهن الفقهاء التشريع بقيود العلاقة بين اللفظ والمعنى ، وهى علاقة محدودة ، مهما يكن من اتساع لسان العرب . ولقد ترتب على هذا الموقف أن أصبح التشريع فى جملته محصورا ضمن حدود معينة لا يتعداها ، مما جعل إغلاق باب الاجتهاد نتيجة حتمية .

وفى مجال علم الكلام أدى الانسياق فى متاهات إشكالية اللفظ والمعنى إلى خنق العقل وتحجيم دوره ، على الرغم من أن علم الكلام يعتمد العقل بوصفه أصلا من أصوله كما يذهب المعتزلة ؛ إذ إن القول بقدم معانى القرآن ، فضلا عن أنه لا يتأتى إلا مع الفصل بين اللفظ والمعنى ، وبين اللغة والفكر ، فإنه يجر حتما إلى نوع من المواضعة اللغوية التى كانت سائدة حين نزوله . وهذا يعنى أن التأويل الذى يشكل المظهر العقلى فى الحقل المعرفى البيانى سيصبح مقيدا بالمواضعة اللغوية كما كانت فى زمن معين . ويترتب على هذا النظر اعتماد اللغة سلطة مرجعية محددة للفكر ؛ وبما أن مشاكل علم الكلام ذات طبيعة ميتافيزيقية ، فإن اللغة التى تملك فصل الخطاب فى هذه المشاكل ستبدو ذات قيمة مماثلة ، مما يقود لسيادة اللغة على الفكر ، واللفظ على المعنى ، ونظام الخطاب على نظام العقل ، وهى النتيجة نفسها التى انتهى إليها الفقهاء .

ولقد تكرست هذه النتيجة ــ مضاعفة ــ فى مجال البلاغة ؛ إذ اهتمت الدراسات البلاغية بمشاكل المتكلمين من جهة ، ومشاكل الفقهاء من جهة أخرى ، فأصبح الرأى فى مسألة بلاغية مقيدا بما يمكن أن ينتج عنه على مستوى الكلام والفقه فى آن واحد ، وخاضعاً لمقتضيات هذين العلمين بصفة مباشرة ، مما أدى إلى تقيد البلاغيين بالمواضعة اللغوية القديمة وعدّها سلطة مرجعية نهائية . فصار المعيار البلاغى ثابتا ومتمثلا فى التزام طريقة السلف فى الشكل والمضمون . وعندما استنفد المضمون إمكانات الإعادة والاجترار أصبحت السلطة كلها للشكل ؛ أى للفظ والمحسنات اللفظية .

وينتهى المفكر العربى المغربى فى دراسته إلى نتيجة مهمة مفادها أن العقل البيانى المتكون داخل معطيات إشكالية اللفظ والمعنى لابد أن يصبح المنطلق فى تكوينه هو اللفظ ، وفقا للحركة العامة فى هذه الإشكالية ؛ وبناء على ذلك فإن اهتمام هذا العقل سيتركز أساسا على نظام الخطاب ، وهو ما يوجب الفاعلية والمفعولية على صعيد الكلام ، وليس على نظام العقل أو نظام السببية الذى يوجب الفاعلية والمفعولية على صعيد أشياء العالم الفكرية والحسية . ولقد ترتب على هذا التوجه مراعاة تجنب التنافر بين الكلمات دون مراعاة تجنب التناقض بين الأفكار ، كما أدى الاهتمام بنظام الخطاب ــ بالإضافة إلى ما تقدم ــ إلى تعطيل الرقابة العقلية ، مما يسمح للمعنى بالانسياب إلى وعى المتكلم والسامع ، فيقبله كل منهما دون نقاش على حد سواء .

● ويرسم يوسف بكار صورة للإطار الشعرى وفلسفته فى النقد العربى القديم ، ترتبط بوشائج قوية بالمعطيات التى حللها الجابرى فى بحثه السالف ، كما ترتبط برافد النقد القديم أيضا ؛ إذ يتناول الكاتب إشكالية لا ينبغى تجاهلها فى تقديره ، وتتمثل فى بعد كثير من شعراء اليوم ونقاده عن المستلزمات الحقيقية للخلق الفنى الشعرى ؛ داخلية كانت أم خارجية ، وخلو قدر كبير من شعرنا الحديث ، والنقد الذى يدور حوله ، من أهم هذه المستلزمات . ويبادر الباحث فيؤكد أن هذه الظاهرة لا تنسحب لحسن الحظ على الشعر الحديث كله ، ولا على شعرائنا ونقادنا كافة ، لارتباطها بطبيعة الإبداع ، ودخولها فيما يسمى اليوم «الإطار الشعرى» أو المجال الثقافى للشاعر ، وهو ينطوى على جانبين : ثقافة الشاعر ، وتجاربه ومعاناته النفسية . وعلى حين ينبغى أن يلتحم الجانبان ، ويندمجا ليولدا معا العمل الإبداعى الخلاق ، يفصل بعض النقاد بينهما ، فيظل موقفهم أسيرا للتصور الشائع بأن الإبداع وحى أو إلهام فحسب ، وأن ليس ثمة حاجة إلى قراءات متعددة ، وتمرس بالفكر ، ومجاهدة للنفس على التحصيل .

وهذا الاتجاه قديم ، ركبه نفر من فلاسفة اليونان ونقادهم ، وبعض العرب ممن تبعهم فى الاعتداد بالموهبة وحدها ، وإهمال الأساس النفسى فى الإبداع الفنى ، الذى اصطلح على تسميته بالعوامل المكتسبة . ويرى الكاتب أن المعادلة الصحيحة تتمثل فى أن الثقافة لا تخلق الموهبة ، وأن انعدامها يقتل الموهبة أو يخنقها . ويذكرنا بأن طه حسين كان ينعى على الشعراء جودهم فى شعرهم ، ومرضهم بشىء من الكسل العقلى ؛ لانصرافهم عن القراءة والدرس والبحث والتفكير ، متكئين على أنهم «أصحاب خيال» وحسب ، فى حين أن «ليس من الحق فى شىء أن الشعر خيال صرف» .

إن أوجز تعريف للإطار الشعرى عند الباحث هو الاطلاع على آثار الشعراء السابقين ، واكتساب ثقافة متنوعة كافية ، وكثرة القراءة وسعة الإطلاع ، ولقد أدرك نقادنا القدماء ، منذ النقد المنظم الذى يمثل بشر بن المعتمر والأصمعى بداياته ، طرفى العملية الإبداعية وتمثلوهما تمثلا

صحيحا ؛ إذ ركز كثيرون منهم على عنصر الطبع والموهبة ، وأكدوا ضرورة توافر الآلات أو الأدوات والعوامل المكتسبة أو الإطار ، وقد صنف الكاتب أدوات الإطار الشعرى عندهم فى ثلاث مجموعات ، أحدها معرفية ، والثانية فنية ، والثالثة احترازية . فالإطار المعرفى يستوعب علوم الدين ، والأخبار الواردة عن الرسول (ص) وأحاديثه الشريفة ، وأيام العرب وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم . ويشمل الإطار الفنى حفظ القرآن الكريم والأحاديث النبوية ، والاطلاع على آثار السلف الأدبية والحفظ منها ، والإحاطة باللغة والتوسع فيها ، ومعرفة النحو والصرف وعلوم البلاغة ، والوقوف على مذاهب العرب فى تأسيس الشعر . أما الإطار الاحترازى الاحتياطى فيضم العروض والقافية ، وما يتعلق بجانب «الصحة» فى اللغة ، وهو جانبها المعيارى بصفة عامة .

● ويتجاوز محمد عبد المطلب هذا الإطار الثقافى العام ، ليبحث عن مفهوم العلامة فى التراث ، فيطرق فى البداية أبواب المعاجم بغية الإحاطة بالمنطلقات الأساسية التى تمكنه من تحليل علاقات مصطلح العلامة بالاستعمالات اللغوية والفنية ، ثم ينتقل بعد ذلك إلى تتبعه عند النقاد والمنظرين واللغويين .

ومصطلح العلامة يجد تحديده ــ كما يشير الباحث ــ عند أبى هلال العسكرى اعتمادا على قيم الموافقة والمخالفة بينه وبين الدلالة ، والآية ، والأثر ، والسمة ، والأمارة ، والرسم ؛ على حين يجد تحديده عند مفكر حديث هو زكى نجيب محمود على أساس المقابلة بينه وبين الرمز ، على اعتبار أن الرمز لا يكتفى بمجرد الدلالة بحيث يكون هناك طرفان فحسب ؛ طرف العلامة الدالة من جهة ، وطرف الشىء المدلول عليه من جهة أخرى ، بل يضاف إلى ذلك دلالة أخرى تعمل على إثارة شحنة عاطفية من نوع ما مقصود ، فعندئذ تكون العملية الرمزية بمثابة تحويل ما ليس بمادة فى طبيعته إلى ما هو مادى ؛ إذ تتحول المشاعر ــ وهى حالات نفسية ــ إلى كلمات تنطق وتكتب .

وينتقل الباحث بعد ذلك إلى دراسة ارتباط مفهوم العلامة بعملية الكشف والبيان عند الجاحظ الذى استخدم كلمة البيان مدخلا للحديث عن وسائل التعرف التى يستعين بها الإنسان للوصول إلى أغراضه ، ما ظهر منها وما خفى . فالبيان عنده اسم جامع لكل ما يكشف قناع المعنى ، ويهتك الحجاب دون الضمير ؛ «فبأى شىء بلغت الإفهام ، وأوضحت عن المعنى ، فذلك هو البيان» . وقد وسّع الجاحظ من دائرة الدلالة على المعنى ليشمل اللفظ وغيره ، كالإشارة والخط ، والنصبة ؛ والتى هى الحال الناطقة بغير لفظ ، والمشيرة بغير يد ، وذلك كدلالة السماوات والأرض على الخالق .

ويضيق مجال العلامة ليتصل باللغة ؛ حيث يكون لكل معنى معقول لفظة تدل عليه ، وهو ما يسميه الفارابى «مقولة» ، وترتد المقولات إلى ما كان ملفوظا به ، سواء دل أو لم يدل . أما على المعنى الأخص فلابد أن يتصل بالدلالة ، سواء كان اسما أو كلمة أو أداة ، وكلها تعتمد عند الفارابى على ما هو مركوز فى النفس من المعانى المحددة ، وبهذا تكون العلامة ذات شقين : أحدهما خفى والآخر واضح محسوس . والعلاقة بينهما تقوم على التراسل ، وليست هناك رابطة طبيعية تجعل التلازم بينهما حتميا ، وإنما هناك تلازم عرفى كان من الممكن أن لا يكون ، أو كان من الممكن أن يكون على وضع آخر .

ثم يتناول الباحث فكرة المواضعة عند ابن جنى ، وهى تقوم على وجود لزومى للإبانة عن الأشياء ، اعتمادا على القصد والوعى بما يتم التواضع عليه ، ويشير الباحث إلى أن النظرة التى سيطرت على القدماء فى عملية المواضعة كانت مزدوجة ثنائية ؛ فهناك تصور يجرى فى النفس ، وهناك معقول خارجى ملموس ، وكل المعارف تمثل عندهم نوعا من تعقل الأشياء الخارجية عن الذهن .

ومن جهة أخرى يرى الباحث أن الوضع عند عبد القاهر ليس عملية جزئية تتعلق بمعانى الكلمة المفردة ، ويتم التوقف بعدها ، بل لابد من مجاوزتها ، على حسب نظريته فى النظم ومعانى النحو ، حتى تتماسك عناصر التركيب فى كل دلالى واحد . ثم يتناول الكاتب بحث العلاقة بين اللفظ ــ أو العلامة ــ والمعنى عند الرازى والسكاكى وابن جنى ، وينتهى إلى أنهم جميعا قد تكلفوا كثيرا من الجهد والعنت ، وألحوا فى الكشف عن علاقة اللفظ بالمعنى ؛ وبالرغم من ذلك ظل جهدهم يدور فى حدود الإطار الجزئى الذى لا يمكن تتبعه فى نظام اللغة بوصفه نسقا مطردا .

● ومن هذا المفهوم المعاصر للعلامة فى التراث ينتقل بنا حمادى صمود إلى بحث الشعر وصفته فى التراث أيضاً ؛ فيرى ابتداء أن الخطاب النقدى العربى الحديث ، المتصل بقضايا الشعر والأدب يتسم بالتنابذ وتباين المواقع الفكرية والأيديولوجية تبايناً يبلغ درجة القطيعة بين هذه التوجهات ، على حين يتضح فى هذا الخطاب نفسه غموض المفاهيم وتداخلها ، وأحياناً الخلط بينها ؛ ومن ثم فهو لا ينبنى على مقتضيات البحث والتبين . ويميز الكاتب فى دراسته بين مفهومين هما : الشعر باعتباره طريقة للكتابة ، والشعر بما هو صفة للكلام ، وهما امتداد للثنائية القائمة فى الدراسات الحديثة بين الشعر والشعرية ؛ بمعنى الوجه المخصوص للكتابة من جهة ، والقوانين الإنشائية الكلية من جهة ثانية .

إن تأسيس الكتابة الجديدة يقتضى ، فيما يرى الكاتب ، فهما صحيحاً لمفهوم الشعر عند القدماء ، وينبنى هذا المفهوم الذى تكشف عنه النصوص القديمة على أن النظم قد استعمل لوصف مجمل الإنجازات اللغوية فى باب ما سماه القدماء « تأليف العبارة » خصوصاً عند ابن وهب الكاتب ، وابن طباطبا العلوى ، وابن رشيق . وقد أكدت نصوص هؤلاء العلماء وغيرهم أن الانتظام ، وزنا وقافية ، يعد خصيصة تمييزية تتعلق بالبنية الخارجية للشعر ، لكنهم تبينوا أن هذه الطاقة التمييزية ليست قاطعة ؛ إذ هى بمثابة القيد ، على حين تظهر براعة الشاعر فى سيطرته على القيد المضروب ، على أن يذيب فى مساحة البيت البنية الصوتية والمعنوية معا . ولغة الشعر مشدودة إلى هذه البنية الإيقاعية المتسلطة ، أما الفعل الشعرى فإنه يعد فعلا تحويليا يغير من طبيعة اللغة ذاتها ويعيد صياغتها بما يستجيب لمقتضيات النظامين اللغوى والإيقاعى ، فيؤدى كل منهما إلى تغيير بنية الآخر ، والفعل الإبداعى فى هذه الحالة يصبح بمثابة معادلة للسلطة ومجاوزتها فى آن واحد .

ولقد اعتمد عدد من النقاد ، خصوصا من تأثر منهم بالشروح الفلسفية ، على إبراز الترابط الجدلى بين طبيعة الشعر ووظيفته ، وأشاروا إلى

مصطلحى التخييل والمحاكاة ، وكانت لهم إضافات ناضجة تمثل فى التنظير قمة ماوصل إليه التفكير فى الشعر فى سياق قراءة فلاسفة المسلمين لأرسطو ، خصوصا عند القرطاجنى والسجلماسى فى كتابه « المنزع البديع » .

لقد اهتدى السجلماسى إلى أن موضوع الشعر هو طريقة القول فيه ، مما أدى الى رفع الحاجز بين الوظيفة والوسيلة ؛ وإذا كان التخيير ـ بمعنى تعديل المواصفات اللغوية ـ حتى يخرج الكلام غير مخرج العادة شرطا للتخييل ، فإن هذا يعنى أن إنتاج الدلالة يسلك طريق التخيير والتحويل ورسم صورة الشىء فى غيره بحثا عن الشبه الدقيق والعلاقة الخفية . والفعل الإبداعى إذ يغير وسيلة التعبير بما يدخل على النظام اللغوى من تبديل إنما يغير النظرة إلى الكون ويخرج عن المألوف المتناسق مع النظام المهيمن .

ولم يقتصر مفهوم الشعر على التصرف فى اللغة وحدها ، إذ يبرز الكاتب ماورد من إشارات عند القاضى الجرجانى والجاحظ وابن وهب وغيرهم تفيد فصل الشعر عن الدين والخروج عن مقولات العقل وقوانينه ، مبعثها جميعا احترام خصوصية الشعر . وإذا كان علم البلاغة قد اهتم بتفسير الظاهرة الإبداعية وضبط قوانينها العامة فإن هذه القوانين لاتقتصر صيغتها التوليدية على الفعل الشعرى وحده دون النثر ، بمعنى أن هذه القوانين ذاتها قادرة على أن تحدث فى المتلقى فعلا بدون حاجة إلى الخصائص التمييزية للشعر ، ويرجع ذلك إلى أنها قوانين كلية تقع فى الشعر والنثر ، وتركز على الكلام البليغ فى مقابل الكلام العادى .

إن الشعرية فى النظام النقدى والبلاغى القديم يولدها الكلام إذا جاء على هيئة مخصوصة ، والشعر نمط فى الكتابة وإمكان من إمكانات إجراء الكلام؛ الشعرية إذن جنس ، والنثر والشعر أنواع له ؛ ومن ثم فإن إنتاج معنى أو نوع من المعنى يحدث فى المتلقى فعلا شعريا لايختص بنمط فى الكتابة دون نمط ؛ وكثير مما يسمى شعرا نظم لا شعر فيه ؛ وكثير من النثر شعر وإن لم يكن موزونا مقفى . ويناقش الباحث فى ختام دراسته حركات التجديد فى الشعر العربى الحديث ، والكتابات النقدية التى تهتم بالشعرية أكثر من اهتمامها بالشعر ، ويبدو أنها جاءت فى تقديره لتمارس الكتابة النقدية فى غياب بديل عن التصنيف القديم ، وتؤسس كيانها عليه وتعلن موته ، على حين تركز عملها التحويلى على الأوزان والقافية ، مما يجعل الكاتب يتساءل عن مدى مسئولية النموذج البيانى القديم ونظرية المعنى وإنتاجه عن تراجع الشعر .

● وتخصص نوال الإبراهيم دراستها عن طبيعة الشعر عند حازم القرطاجنى ، فتبرز المكانة المتميزة له فى سياق التراث النقدى ، مؤكدة أن كتاب « منهاج البلغاء وسراج الأدباء » يعد أكمل محاولة لتأصيل الشعر وتنظيره فى التراث ، ومن ثم تقرن مكانة كتابه بمكانة مقدمة ابن خلدون فى العلوم الاجتماعية ؛ ذلك أن حازما وابن خلدون قد عاشا فى القرن السابع للهجرة ، وهو قرن انحدار ؛ وإذا كانت المقدمة تأسيسا وبدءًا فإن المنهاج حلقة من حلقات تراث طويل ممتد فى درس الشعر ونقده . ولقد نهض تنظير حازم للشعر على أساس معرفى من نظرية المحاكاة ، وبخاصة فى تفسيرها الأرسطى ، ومن فهم فلاسفة الإسلام لها . وكان من الطبيعى أن تسود نظرية المحاكاة فى هذه العصور لسببين ؛ أولهما تداخل حقول المعرفة الإنسانية ، وعدم نضج كثير منها وقدرته على الاستقلال بمنهجه ومادته ، وثانيهما اهتمام فلاسفة العصور الوسطى بمعضلة السلوك الإنسانى وبطبيعة القيم .

وترى الكاتبة أنه بالرغم من قدم القول بالمحاكاة ، فإن هذه النظرية قد بلغت ذروة نضجها مع تنظير أرسطو لها ، ومن ثم استطاع مفكرو الإسلام الاستفادة الخلاقة منها ، فتفاعل تراث العرب فى نقد الشعر ، وجله تطبيقى ، مع هذه التنظيرات . وتعرض الكاتبة بالتحليل لحد الشعر عند حازم ، فتذكر أنه يستخدم مجموعة من المصطلحات ، أهمها المحاكاة والتخيل والتخييل والقوة المتخيلة ، وأنه لذلك يعى أطرافا أربعة للفن ؛ أولها المدرَك ، وثانيها الفنان المدرك ، وثالثها العمل الفنى ، ورابعها المتلقى . أما المحاكاة لدى حازم فهى تشمل كل ما يقع فى خبرة الشاعر وتجاربه ، وكل ما يمكن أن يصل إليه بعقله وحسه . ويقسم حازم المحاكاة إلى ضروب أربعة ؛ هى محاكاة التحسين ، ومحاكاة التقبيح ، ومحاكاة المطابقة ، والمحاكاة التامة التفصيلية . والمحاكاة عنده إما أن تزين أمراً لتجعله محبوباً لدى المتلقى بحيث يحمده ويقبل عليه ، وإما أن تعطل أمراً من كل زينة لتجعله مذموما لدى المتلقى ، بحيث ينفر منه ويتجنبه .

وتتوقف الكاتبة عند مصطلح الخيال ؛ الذى هو القدرة الخلاقة الابتكارية لدى حازم ؛ إذ إن الخيال عنده هو المسئول عن القوى الثلاث ! القوة الحافظة ، والقوة المائزة ، والقوة الصانعة ؛ وهذه القوى هى التى تتصل بوضوح الذاكرة وانتظامها وترتيبها ، وقدرة الشاعر على النظم والأسلوب وإصابة الغرض . ومن خلال تفصيل أغراض الشعر وطرائقه يصل حازم إلى تأكيد الأهمية القصوى للشعر والشاعر .

● فإذا ما تركنا الشعر والتفتنا إلى بعض الظواهر النقدية المهمة التى تمتد لتغطى المجال الأدبى على مستوى نوعى آخر ، طالعتنا ترجمة مكارم الغمرى لدراسة المستشرق الروسى إغناطيوس كراتشكوفسكى حول البديع العربى فى القرن التاسع الميلادى ، وتهدف هذه الدراسة لتحديد بعض الخطوط العامة لنشأة البديع العربى وبروزه بوصفه ظاهرة متميزة فى تلك المرحلة الأولية فى القرن التاسع الميلادى .

ويرى الكاتب أنه كانت هناك ثلاثة مناهج كبرى للبديع معروفة فى الأدب العالمى ، وهى الإغريقية والهندية والعربية ، وكلها أصيلة إذا قيست بمدى تأثيرها فى مجالها الخاص . مما يطرح السؤال التالى : هل برز البديع العربى فى مجال لغته الخاصة ، أو أننا هنا بصدد أحد الفروع المتعددة لمنهج أرسطو فحسب ؟

ويذهب كرا تشكوفسكى إلى أن البديع اليونانى لم يكن له تأثير مباشر على نشوء البديع العربى وتطوره ؛ فليس فى مكنتنا ـ كما يقول ـ إماطة اللثام عن أى أثر لأفكار أرسطو فى الأعمال العربية الخاصة بفن البديع ؛ فهذه الأعمال تختلف اختلافاً كبيراً فى الأسلوب والروح عن أعمال الفيلسوف الإغريقى ، وخير نموذج لذلك هو الجاحظ . بل يمكن الجزم ـ فى تقدير الباحث ـ بأن أرسطو لم يكن له أى تأثير على تطور تحليل

الإنتاج الشعرى عند العرب ؛ وبأن فن البديع عند أرسطو كان مجرد مشهد عابر فى تاريخ البديع العربى الذى ولد فى بيئة مغايرة تماماً ؛ فى دائرة اللغويين العرب ، والمتأدبين الذى كانوا ينطلقون من متابعاتهم للغتهم الأم وتربتها الخاصة ، لا من نظرية غريبة عنهم .

وفضلاً عن ذلك يرى كراتشكوفسكى أن لدينا أساساً متيناً نعتمد عليه فى تصور تقاليد البديع فى الأدب العربى ؛ وبخاصة منذ ابن المعتز الذى يعد رائداً لهذا المجال فى كتابه المعروف بأصالته وسبقه . وهو كتاب يثبت فيه أن الجديد لم ينشأ مع شعراء الاتجاه المحدث فى عصره ، بل نجد عناصر هذا الأسلوب ماثلة فى القرآن والأحاديث ولغة البدو ، وينحصر الخلاف فى أن هذه الأشكال المجازية لم تكن فى القديم بهذه الكثرة الكمية التى تلاحظ فى الأدب المحدث . وإذا كان ابن المعتز يرتبط فى تقدير الباحث بالجاحظ الذى يعد رجلا موسوعيا وفيلسوفا طبيعياً تعرض لبعض قضايا النظرية الأدبية ، فإن وجهة نظر الجاحظ كانت مغايرة تماماً لوجهة مؤلف « كتاب البديع » ، بل إن الفارق بينهما عظيم إلى الحد الذى يجعل من الممكن القول بصفة مبدئية باستحالة اعتبار الجاحظ سلفاً مباشراً لابن المعتز ؛ ذلك لأن تكوينه الفكرى كله ينفى إمكان التحليل المنهجى للأسلوب الشعرى ، هذا التحليل الذى يعد ابن المعتز أول من قام به من النقاد العرب ، ومن ثم لا يمكن القول بأن منهجه قد اعتمد على الجاحظ أو اقتبس منه أو تأثر به بشكل مباشر .

أما الممثل الثالث للبديع العربى فى هذه الدراسة فهو قدامة بن جعفر الذى يرى كراتشكوفسكى أن مؤلفه « نقد الشعر » يفوق إلى حد كبير عمل ابن المعتز نفسه ، من جهة ثرائه وخطته بوصفه دراسة كاملة عن البديع ، بل إنه فوق ذلك يختلف عن الأعمال الأخرى فى سائر الجوانب المتبقية ، ويضيف الباحث بأنه يمكن القول بأن وقعه يبدو أحيانا كما لو كان غريبا ، وهو يرى أن التفسير المقنع لهذا يتمثل فى قصة حياة قدامة واشتغاله بالفلسفة والمنطق ، وقربه من الذين كانوا مهتمين بترجمات اليونانيين ، ومع ذلك فكتابته لا تخلو من أصالة واقتدار يقرنه بكل من الجاحظ وابن المعتز .

ويختتم الباحث دراسته بتأكيد أن الشاعر الأمير قد حاز قصب السبق فى تاريخ البديع العربى ، فتقدم الجاحظ الموسوعى الممتع ، على حين يأتى قدامة - تلميذ اليونانيين المتكلف - تاليا للاثنين ، ثم يقول فى النهاية إنه ربما تشكل تاريخ البديع العربى بطريقة مغايرة لو أن أفكار الجاحظ الفلسفية الطبيعية قد أخصبت جمالية ابن المعتز ، ولو أن المنهج المنطقى لقدامة كان قد انعكس بتأثيره المنظم عليه . ولكن تاريخ البديع العربى قد سار بشكل مخالف لهذا الافتراض الذى تصوره الباحث ، وربط فيه بين حلقات السلسلة المتصلة .

● وعن ابن المعتز أيضا يكتب جابر عصفور بحثه «قراءة محدثة فى ناقد قديم» ؛ فيرى أن الصراع الذى دار بين « القدماء » و « المحدثين » فى القرن الثالث للهجرة كان هو الدافع الموجه لنشاط الشاعر الناقد الخليفة عبد الله بن المعتز ، وصفة « القدماء » تشمل « أنصار الاتباع » وأنصار « طريقة القدماء » و« أهل النقل » ؛ أما صفة « المحدثين » فتشمل أنصار الابتداع ؛ حيث « طريقة المحدثين » و « أهل العقل » فى تجاوب فكرى متكامل - على مستوى الصفتين كلتيهما - من الفكر الدينى إلى الإبداع الأدبى ، على نحو جعل التضاد بين القدماء والمحدثين تضادا تضرب أصوله بجذورها فى صراع تاريخى متعين ، تولد عنه هذا التضاد وصاغه إبداعا وفكرا ، وجعل التعارضات الإبداعية الفكرية موازية لتعارضات سياسية تشريعية من ناحية ،ودالة على تعارضات اجتماعية ارتبطت بصراعات المجموعات الحاكمة والمحكومة من ناحية ثانية ، كما تتصل هذه التعارضات بتحولات الخلافة العباسية نفسها فى توجهاتها السياسية والاجتماعية ؛ منتقلة من التقارب مع أهل العقل فى عصرها الأول ، إلى التقارب مع أهل النقل فى عصرها الثانى .

وتتصل كتابات ابن المعتز اتصالا وثيقا بالموقف الفكرى العام لتيار القدماء « النقل » الذى مثله جماعة اللغويين من ناحية ، وأصحاب الحديث من أهل السنة والجماعة من ناحية أخرى . وهو اتصال حتمته صلته بأساتذته من أهل النقل ، وعملية مثاقفة حتمها وضعه الاجتماعى السياسى ، ودعمها وعى ابن المعتز الطبقى - ونطق بها - فى أشكال ممارساته الفكرية والإبداعية ، التى تتقاطع مع فكر الحنابلة عند مفهومى « الجبر » و « التقليد » لتؤدى دورها التبريرى بوسائل متعددة تعدد مجالات ممارسة ابن المعتز فى مستوياتها الأدبية والفكرية ، وتصل بين هذه المستويات لتجعل منها تجليات متنوعة للرؤية نفسها ؛ فيتجاوب التبرير الفكرى لعالم اجتماعى ثابت ، لحمته الجبر وسداه التقليد ، مع تبرير فكرى مواز لعالم أدبى ثابت بدوره ، لحمته الطبع الذى يرادف الجبر ، وسداه الاتباع الذى يرادف التقليد . وهذا ما تكشفه قراءة «طبقات الشعراء» الذى يوظف ليكون عنصرا من العناصر التى تستخدمها الأجهزة الأيديولوجية للدولة العباسية ؛ إذ نجد احتفاءً بالشعراء البارزين الذين مدحوا آل بيته من بنى العباس ، مع تجاهل الشعر الذى يمكن أن يعكّر على هذه الغاية ، ثم الاحتفاء بموالى بنى العباس ، من أمثال سديف وأبى دلامة ومنصور النمرى . ويفتتح « فصول التماثيل » باحتقار لافت لأخلاق العامة ، وتقسيم للعلم إلى طبقات يتصل أدناها بجنس العامة وأعلاها بجنس الملوك ، يفضى إلى مبادىء تتصل بقواعد الرواية من ناحية ، وتذوق الأدب من ناحية أخرى ، فيتحول بالقيمة الجمالية إلى قيمة طبقية فى أكثر من حالة . ويتصل هذا الوعى - عند الباحث - بنوع من التبرير لأخلاق الترف التى عاشتها طبقته ؛ الأمر الذى قد يوحى بتناقض بين التقليد فى العقيدة ، ونفى صفة الجبر فى الأخلاق . غير أن المسألة تمر بعملية تأويلية تفرق بين المجون والزندقة ، ويتدعم هذا التأويل باجتهادات فقهية وتخريجات اعتقادية ينتجها هذا العالم المترف لتبرير ما يدور فيه .

ويشير الباحث إلى أن كتاب « طبقات الشعراء » لابن المعتز ينطوى على غرض سياسى محدد ، يتصل بالصراع الذى وقع بين الأسرة العباسية وخصومها ، ولكنه يتجاور مع غرض أدبى ويتأثر به ؛ إذ أنه من المنظور الأدبى كتاب عن طبقات الشعراء المحدثين الذين أثارت طريقتهم الجديدة استجابات نقدية متعارضة . وينكشف هذا الغرض السياسى من المعنى المحدد الذى يتخذه مصطلح « المحدثين » فى سياقات الكتاب وما تنطوى عليه السياقات من معانٍ متعددة ، تقترن بمصطلح « الطبقات » الذى يرتبط بمعنى تتابع الزمن وتسوية القيمة فى آخر المطاف ، ثم الإلحاح على « الطبع » فى مقابل « التكلف » و « الصنعة » . والنموذج الأصلى للشاعر المطبوع أنه « بَدوى السمات » ، « أعرابى » الملامح ،

« شفاهى » الصياغة ، يتسم بقوة العارضة أو « الفحولة » التى تميز بها الكبار من الشعراء القدامى ، وهى صفات تتردد مصاحبتها كثيرا فى « طبقات الشعراء » مع اللوازم التى يتسم بها شعرهم من « دنو المأخذ » قرينة الألفاظ التى هى « فى عذوبة الماء الزلال » والمعانى التى هى « أرق من السحر الحلال » ، فيكون الإلحاح على الوضوح قرين إيثار التشبيه على الاستعارة ، وتكون الحقيقة معطى جاهزا سابقا فى الوجود والرتبة ، ويكون كل جديد « حسن » عالة على هذا النموذج القديم .

● ونمضى فى تتبع ظواهر النقد العربى البارزة ، لنصل إلى دراسة محمد مصطفى هدارة عن الأبعاد النظرية لقضية السرقات ، وتطبيقاتها فى النقد العربى القديم . حيث يرى الباحث أن قضية السرقات تعد من القضايا التى احتلت جانبا له أهميته فى تراثنا النقدى ، لا بوصفها من القضايا التى شغل بها النقاد العرب ، ولكن بوصفها من المعايير التى تحدد مدى أصالة الشاعر أو الكاتب ، فضلا عن الدين الذى يتجلى فى أعماله الأدبية لمن سبقه على درب الإبداع الأدبى . ومع أن لفظ « السرقة » يعطى كثيرا مع المعانى فى الميدان الأدبى ؛ فإنها كانت تعنى عند النقاد أنواع التقليد والتضمين والاقتباس والتحرير وما أشبه . وإذا كانت السرقات فى مجال الأدب العربى قد تزامنت فى الظهور مع رواية الشعر الجاهلى ، فقد كانت قضية السرقات الأدبية لها وجودها فى الآداب القديمة ، اليونانى منه والرومانى ، وربما كانت أكثر شيوعا فى هذه الحقب الماضية ، لغياب القوانين التى تحفظ حق التأليف ، وتعاقب على السطوفى فى ذلك المجال . ولا يخفى الباحث مدى اختلاف النقاد العرب القدامى فى مواقفهم من هذه القضية ، وتفاوت أحكامهم النظرية فى تحديد قضية السرقات ، ومن ثم تفاوت تطبيقاتهم لهذه الأصول النظرية وهم يتناولون شعر الشعراء . ولكنه فى الوقت نفسه لا يرى ما رآه بعض النقاد المحدثين عندما ذهبوا إلى أن الدراسة النقدية لقضية السرقات لم تظهر إلا بظهور أبى تمام ، أو أن قضية السرقات عندما طرحت فى المجال النقدى لم تكن بعيدة عن هوى النقاد ، ومواقفهم التى لم تكن بعيدة عن الانحياز لجانب على حساب آخر . ومع ذلك ، نرى الباحث ــ وهو يتناول الأبعاد النظرية لقضية السرقات منذ القرن الثانى الهجرى حتى القرن الخامس تقريبا ـ يحدثنا عن بروز أفكار نقدية مضيئة ، وبقع مظلمة ، تشوه النظرة النقدية إلى هذه المشكلة الفنية التى تتصل بالإبداع الأدبى .

وقد توقف الباحث عند ابن طباطبا العلوى بوصفه من أهم من شكلوا الأبعاد النظرية لقضية السرقات ، بما أسهم به من فكرة جديدة ، تتمثل فيما يسميه الباحثون المحدثون بالإطار الشعرى ؛ حيث أفرد لها كتابا سماه « تهذيب الطبع » ، وقد ضاع هذا الكتاب فيما ضاع من تراث . وإذا كان ابن طباطبا قد تحدث عن الإطار الشعرى ، فقد تحدث الآمدى عن الإطار الثقافى ؛ أى ظروف البيئة الاجتماعية والطبيعية ، وظروف اللغة بوجه عام . ولا يغفل الباحث الحركة النقدية التى أثيرت حول المتنبى ، فنراه يأخذ على الحاتمى ـ فى تعرضه لشعر المتنبى ـ تجاهله للإطار الثقافى الذى يضم قراءات الشاعر وتجاربه ومشاهداته . وعندما يتعرض الباحث للجرجانى وكتابه « الوساطة » ، نراه يبرز ما ذهب إليه من استنفاد الأولين للمعانى ، إلا أنه ـ أى الجرجانى ـ كان يؤمن بتأثير العصر الزمنى ، وبوجود الأصالة الفنية بين المحدثين ، على عكس الأقدمين الذين قصرت بهم ثقافتهم عن التوصل لبعض المعانى .

ويحدثنا الباحث عن دور أبى هلال العسكرى فى إرساء القواعد النقدية لقضية السرقات ، عندما تحدث عن فكرة « توارد الخواطر » ، وإدراكه لأثر الإطار الثقافى فى وجود التشابه فى المعانى ، وأثر الإطار الشعرى عندما جعل المعانى على ضربين : مبتدع ومولد . كذلك يشير الباحث إلى دور ابن رشيق القيروانى وكتابه « العمدة » فى تثبيت الأبعاد النظرية لقضية السرقات ، واستيعابه لجميع الأفكار التى سبقته ، وما أضاف إليها من ابتكاره الخاص . وينهى الباحث مقاله بوقفة مع عبد القاهر الجرجانى ، الذى وضع الإطار الصحيح والأبعاد السليمة لقضية السرقات فيما يقول الباحث ، ونفى عنها كثيرا من الأحكام المضطربة ، وجعلها نظرية نقدية يدرك عن طريقها الجمال الفنى ؛ بحيث لا تصير مجرد تتبع قائم على التشابه ، بل فكرا يستفيد بفكر ، وتعبيرا تبتدعه العبقرية الخاصة لكل شاعر .

● وإذا كان تتابع الشروح المتوالية لدواوين الشعراء يمثل من المنظور التحليلى ظاهرة متميزة أخرى فى النقد العربى ، فإن دراسته أقرب إلى مجال الكشف عن طبيعة التذوق لدى هؤلاء الشراح ، وقياس مجالات عملهم التطبيقى المحدد ، وهى المجالات التى يقدمها الهادى الجطلاوى فى بحثه عن خصائص الشروح العربية على ديوان أبى تمام ؛ فيرصد فى بدايته الحركة النقدية التى دارت حول أبى تمام ، وقسمت الناس إلى فريقين : مؤيد أو متعصب ، يرى أنه « رأس فى الشعر ، مبتدىء لمذهب سلكه كل محسن بعده ، فلم يبلغه فيه حتى قيل : مذهب الطائى » ؛ ومن طعن فى مذهبه وألح على نقائصه . وقد استفاد الأدب والنقد من هذه الخصومة ، وانتفع بها شرح الشعر بخاصة ؛ فكانت الشروح على ديوان أبى تمام كثيرة غزيرة ، يرى الكاتب فيها مادة جد مفيدة وصالحة ، يمكن أن تستشف منها الطريقة التى كان يتوخاها العرب فى شرح النص الأدبى ، والتطور المحتمل الذى ربما شهدته تلك الطريقة ، كما قد نقع فى تلك الشروح على بعض الخصائص التى تثرى البحوث الأسلوبية المعاصرة ، وتنير السبل إلى بعض المناهج العلمية المجدية فى تحليل النص الأدبى .

أما شرح الشعر فى الأدب فقد مر ـ فى تقدير الباحث ـ بثلاث مراحل ؛ من مرحلة رواية الشعر وتناقله شفويا ، كان الشرح فيها ضعيفا عرضيا ، إلى مرحلة ثانية ركزوا فيها على جمع الشعر وتدوينه ـ ويمثلها الصولى ـ ثم شرحه بطريقة أدبية فنية يصبح فيها الشرح مستقلا بنفسه ؛ ثم مرحلة ثالثة بلغ الشرح فيها درجة النضج والاكتمال ، ويمثلها المرزوقى والمعرى والتبريزى . أما فى عصر النهضة فكانت الغاية إحياء التراث العربى بعد خموله ، ومحاولة معالجته بطرق حديثة مستقاة من المناهج العلمية الغربية المعاصرة . ولقد اهتمت هذه الشروح جميعا ، فى المقام الأول ، بالشرح اللغوى للبيت ، ملتزمة البيت وحدة معنوية مستقلة معزولة عن بقية الأبيات فى القصيدة ، وقد اختلط بهذا الشرح ـ منذ البداية ـ لون من النقد ، كان غير موضوعى عند الصولى والمرزوقى ، ثم أكثر موضوعية عند الآمدى ، أما آراء المعرى والتبريزى فكانت أقرب إلى الرصانة .

وإذا كان الشراح كلهم قد وقفوا موقفا واحدا من اللغة ينظر إليها نظرة معيارية تقعيدية ، فتقسمها إلى لغة فصيحة عالية حسنة ، ولغة وضيعة مبتذلة رديئة ، فإن أبا العلاء المعرى كان يحرص على تتبع التطور الدلالى للكلمة المشروحة ، كما التفت الشراح إلى ظاهرة الخروج على المألوف ، على أساس أنها ظاهرة مميزة لشعر أبي تمام ، ونبهوا - وبخاصة المعرى والتبريزى - على مواضع كان الشاعر فيها مبتكرا مبتدعا لصيغ تعبيرية لم يسبقه إليها أحد من الشعراء ، كما نبها إلى عبارات كانت مخالفة للاستعمال الجارى فى كلام العرب . أما شروح المعانى فكانت تقدم معنى البيت ، مع ميل إلى سلخه عن القصيدة ، وإضافة ملاحظات هامشية تختص بحدث تاريخى يقتضيه الشرح ، ثم الوقوف على مواطن الاقتباس فى شعر أبى تمام . وقد بدأ المرزوقى يستخدم النحو والبلاغة فى توضيح المعانى ، ثم أصبح للبيت الواحد فى المرحلة الأخيرة وجوه متعددة فى الرواية ، نجد المعرى يناظر بينها ليرضى ببعضها أحيانا ، أو يقترح بديلا شخصيا لها . وقد أدى الاهتمام بالمعانى فى الشرح إلى ما يسميه الكاتب النقد المعنوى ، الذى يركز على ما أخذه أبو تمام من السلف ، وما يعد من المعانى المشتركة أو الخاصة .

ويعدد الكاتب بعد ذلك مشاغل الشراح فى مجال الرواية والعروض والبلاغة والنحو والصرف ، شافعا هذا فى كل مجال ، بأثبات تحيل على أهم الاستخدامات التى تداولها شرّاح شعر أبى تمام ونقاده ، وأبرز الكاتب فى كل هذه المراحل ما يمكن أن يفيد منه الدرس الأسلوبى المحدث أو الدرس الأدبى بعامة ، وما يمكن أن يأخذه على هذه الشروح من خصائص تختلف وجهة النظر الحديثة إليها ، مثل هذا الموقف المعيارى الجامد للغة ، إلا فى حالات نادرة ، أو غير ذلك من القضايا .

● أما البحث الأخير فى ملف هذا العدد فهو كشف عن حلقة مهمة من آخر حلقات تراثنا النقدى ، حيث يقدم محمد زغلول سلام دراسة عن البلاغة والنقد فى مصر فى عصر المماليك من خلال كتاب جوهر الكنز لنجم الدين أحمد بن إسماعيل بن الأثير الحلبى المصرى . وهو تلخيص لكتاب أكبر منه هو كتاب « كنز البراعة فى أدوات ذوى اليراعة » ، لعماد الدين إسماعيل بن أحمد بن سعيد ، وقد عكف الابن نجم الدين ، على كتاب أبيه عماد الدين ، ملخصا ، بعد أن وجد فيه إسهابا على من يروم حفظه ، أو يقيد لفظه ؛ حتى يسهل تناوله ، وينتظم شتات نوعه ، لمبتغيه ومحاوله .

ويعنى الباحث بوضع كتاب « كنز البراعة » فى مكانه من دائرة المؤلفات التى تدرس العلاقة بين البلاغة والنقد ؛ فيحدثنا عن تيارين متباينين تجاذبا هذه العلاقة ؛ حيث ينظر التيار الأول إلى البلاغة بوصفها جزءا من العملية النقدية لا ينفصل عنها ؛ فى حين يرى الثانى انفصال البلاغة فى التأليف عن العملية النقدية . ومع سيادة التيار الأول نرى الباحث يشرح أسلوبين فى التأليف داخل ذلك التيار ؛ الأول يجمع بين الحديث عن علم الشعر فى عمومه ، ويفصل القول فى صور التعبير فى أبواب البديع ، ويمثله ابن طباطبا فى كتابه « عيار الشعر » ، والثانى يفرد الحديث عن أبواب البديع دون تعرض لعلم الشعر وما يتصل به ، ويمثله قدامة بن جعفر فى كتابه « نقد الشعر » . وينتهى الباحث إلى القول بأن الاتجاهين الأخيرين فى التأليف ، كانا ممثلين فى مصر فى القرن السابع الهجرى فى كتابى « كنز البراعة » لعماد الدين بن الأثير ، الذى سلك طريق ابن طباطبا وابن رشيق القيروانى ، و « تحرير التحبير » لابن أبى الإصبع ، الذى سلك طريق قدامة وابن منقذ . ويشير الباحث إلى ظاهرة بدأت سماتها فى الظهور منذ القرن السادس الهجرى ، ألمح إليها الشيخ أمين الخولى ، تتمثل فى وجود اتجاهين متباينين فى التأليف البلاغى ؛ اتجاه المشارقة من أبناء العراق وفارس ؛ حيث يغلب التقنين والمنطق ، وجفاف الشواهد ، وقلة الاهتمام بالنصوص وتذوقها ، واتجاه الشوام والمصريين ؛ حيث يقل الاعتماد على الحدود ، ويغلب التذوق ، وتكثر الاستعانة بالنصوص . ويبدو أن بعض المصريين أنفسهم ، كانوا على بينة من هذه الفروق عندما قالوا إن بلاغة المشارقة ليست كبلاغتنا .

ويذهب الباحث إلى أن الهدف من كتاب « جوهر الكنز » كان يتركز فى تعليم الصنعة البيانية ؛ شعرا ونثرا ، بالإعداد ، واتخاذ الأدوات التى تعين على تلك الصنعة . ولكن ذلك لا يحجب ما به من عناصر البحث البلاغى والنقدى ، فضلا عما به من مواضع جديدة فى ذلك الميدان . واللافت فى كتاب « جوهر الكنز » انتصاره للكلام المنثور على الكلام المنظوم ، مخالفا فى ذلك ابن رشيق . ويرى الباحث أن العصبية للفن الذى يمارسه صاحب الكتاب ، تقف وراء ما ذهب إليه من تفضيل . ومجمل القول فى كتاب جوهر الكنز ، أنه جامع لعدة أهداف ؛ فهو كتاب بلاغة ونقد ، وكنز لمجموعة من النصوص الشعرية لشعراء من عصور متأخرة ، قد لا نجدها فى بعض المصادر المتاحة ، فضلا عن كشفه لطريقة المصريين والشوام فى التأليف البلاغى .

وبهذا البحث يكتمل ملف هذا العدد المخصص لتراثنا النقدى ، وإن كان موضوع التراث مفتوحا بطبيعته ، يتميز بقابليته القصوى للإسهامات المتجددة ، والقراءات العديدة ، والمراجعات المنهجية ؛ مما يجعل معاودة تناوله فى الجزء الثانى ضرورة تفرضها خصوبة الموضوع ، ويُغرى بها ثراء المشاركات العلمية الموعودة .

التحرير

حول روافد النقد الأدبى عند العرب
نظرة تحليل وتأصيل

أحمد طاهر حسنين

تراث العرب فى النقد الأدبى حافل ومتشعب ؛ فهو يمتد على مساحة زمنية قد تبلغ عشرة قرون ، تزيد أو تنقص بحسب أسلوب التناول ، وطوعا لمناهج قد تفرض نفسها على البحث ، ولكنها لا تستطيع بحال أن تغير من كفاءة « السمة اللترية » لهذا النقد إن جاز التعبير . وهذه السمة هى التى جعلته يتدفق عبر العصور بدرجة عالية ، وضمنت له الحياة فيها بعد ، بفضل قوة الدفع التى بدأ بها واستمد منها كل ما هو أصلح للبقاء والتجدد .

والناظر إلى هذا التراث يجد « توليفة » عجيبة من النظرات النقدية المتعددة والمتباينة فى الوقت ذاته ؛ وهى تأتى متداخلة فى المؤلفات النقدية بحيث يصعب على القارىء أن يجزم بأن هذا الناقد أو ذاك ذو منهج لغوى بحت ، أو بلاغى بحت ؛ لأنهم فى الحقيقة قد خلطوا بين هذه الأمور جميعها ؛ ومن ثم فإن كتابا نقديا واحدا قد يجىء ليحوى بين دفتيه نماذج للنظرات اللغوية والبلاغية والدينية والمنطقية جنبا إلى جنب ممزوجة ومتداخلة ، وأحيانا فى نسيج يصعب استلال خيط واحد منه ، إلا إذا كان الهدف هو تمزيقه والاستغناء عنه . قد تكون هذه مزيّة ، وقد تعد عيبا ، ولكنها فى الحالتين حقيقة لا ينبغى تجاهلها .

إننا لا نستطيع أن نجزم بأن النقد الأدبى عند العرب فى حقبة ما قد تبلور فى مدخل واحد ؛ ذلك لأن المؤلفات النقدية قد جاءت لتمزج بين المداخل جميعها . وربما كان هذا سببا فى استخدامنا لمصطلح « نظرات » دون مصطلح « مداخل » ؛ لأن المدخل فى رأينا أكثر تفردا وتميزا وخصوصية . ويؤيد هذه الحقيقة ما أشار إليه الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل من أن هناك مئات من المفهومات الجزئية ، أو المفهومات الواسعة جدا ، أو الضيقة جدا ، تطالع كل من يستقرىء النقد العربى القديم[1] .

فمثلا فى ضوء النظرات اللغوية الخالصة نستطيع أن نميز عددا من المستويات التى كان يتم تقويم الشعر العربى على أساسها . فهناك مستوى المعجم اللغوى ، أو على وجه أخص الدلالة المعجمية . لقد سيطرت هذه الدلالة بوصفها أساسا يفرق بين المقبول والمردود من الشعر ؛ وكلما احترم الشاعر هذه الدلالة كان فى مأمن من هجوم النقاد عليه . وفى المقابل فلو تصادف أن خرج بكلمة أو بكلمات عن حدود هذه الدلالة إلى ما كان يعد مناطق محرّمة ، فإنه كان يتعرض لهجوم عنيف بلغ عنفه حدّ السباب الخلقى أحيانا . وكأن الناقد ـ كما يشير الدكتور ياسر شرف ـ « وصىّ مستخلف على قدرات الناس ومشاعرهم وأخيلتهم وعواطفهم ، يحبسها فى قواعد وأصول نسبت إلى من سبقهم ، ويمنعهم من مغادرتها باتباع جبرى لا يقرّ الحرية منطلقا للتعبير ، ويتخذ من التكرار أساس كل تقدم »[2] .

ولهذا فقد كان على الشاعر أن يلتزم بالأنماط الصرفية والتراكيب النحوية المقررة ؛ وأى تلاعب فى الاشتقاقات أو التراكيب التى حظيت بالتدوين كان مدعاة لتساؤل ولفت نظر .

هذا عن النظرات اللغوية الخالصة . باختصار كان على لغة الشعر أن تجىء خاضعة للدلالة المعجمية التى حددتها كتب اللغة ، ووفق ما ورد فى القرآن الكريم ، وأن تكون هذه اللغة متمشية مع مقاييس الانسجام الصوتى . وكذلك كان على الشاعر أن يخضع تعبيره

لكل الأنماط الصرفية والنحوية ولا يحيد عنها . وأخيرا كان عليه فى شعره ألا يخالف النماذج الشعرية الموروثة . ومن هنا صح لنا أن نقول إن هذه النظرات من الممكن أن تستوى بذاتها لتمثل نظرية يطلق عليها : **نظرية الكمال اللغوى** .

ويأتى دور النظرات البلاغية لتتزاوج مع هذه النظرية ولكن تحت مصطلح آخر من الممكن أن يطلق عليه : **نظرية الجمال البلاغى** .

ومنهما معا : نظرية الكمال اللغوى ، ونظرية الجمال البلاغى ، يتكون « الأساس » فى صرح النقد الأدبى القديم عند العرب . وإذا قلت هنا الأساس فإننى أستعمل الكلمة بمعناها الشائع فى بناء العمارات والمنشآت والمبانى ؛ نعم الأساس الذى يقوم عليه صرح النقد .

هذا وتأتى **النظرات المنطقية والدينية والخلقية** وماشاكلها لتكمل الصرح وتشد من أركانه .

هدف هذه المقالة هو الكشف عن روافد هذه النظرات النقدية أو بعضها كلما أمكن هذا ، وذلك بغية الوقوف على نوعية العلاقة أو العلاقات بين النقد الأدبى عند العرب وغيره من العلوم الإنسانية . وقد يستلزم هذا أن نبدأ بأوليات هذا النقد ، وأن نسايره تاريخيا منذ العصر الجاهلى حتى القرن الخامس الهجرى ، وعلى الأخص عند عبد القاهر الجرجانى (ت ٤٧١هـ) .

إننا إذ ننطلق مع تاريخ النقد الأدبى عند العرب منذ بداياته قد لا نجد ما يشفى الغلة ؛ لأنه من الصعب الوقوف على البدايات الحقيقية لهذا النقد ، نظراً لأن ثمة حلقات مفقودة فى تاريخ التطور الأدبى للشعر نفسه[٣] .

وقد يعضد هذا الرأى ما قاله فون جرونيباوم Von Grunebaum من أن بدايات الشعر إنما تندّ عن متناول أيدينا ؛ فإن القديس نيلوس St.Nilus (توفى حوالى ٤٣٠م) قد لاحظ حين مشاهدته لإحدى الإغارات البدوية على معبد بسيناء سنة ٤١٠م أن العرب فى تلك الأونة حين يحتفلون بنزولهم على مكان به ماء إنما كانوا ينشدون بعض الأغانى . ويؤكد هذا أيضا بعض النقوش ؛ ولكن هذه الأغانى فى عمومها لم تكن فنية ؛ وهذا ما يجعل الصلة منبتّة بينها وبين ما ظهر فيها بعد من شعر فيه فنية وإبداع[٤] .

وبرغم ذلك ما تزال هناك إشارات تدل على قيام النقد الأدبى جنبا إلى جنب مع الإنتاج الشعرى للعرب فى تلك الأونة المبكرة ، أى قبل ظهور الإسلام . ولقد صال الباحثون وجالوا فى موضوعية الأحكام النقدية أو عدم موضوعيتها ؛ وهذا ما لا يعنينا هنا ؛ لأن ما يهمنى بالدرجة الأولى هو روافد هذا النقد .

وفى رأيى أن **روافد النقد الجاهلى** تتمثل فى واحد أو أكثر من العوامل التالية :

البيئة الاجتماعية للعرب ؛ والخلفية اللغوية ؛ والذوق الجمالى العام .

وقد تفيدنا بعض الإشارات من التاريخ الأدبى أو من التاريخ العام للعرب فى الاستئناس بها على طريق البحث فى تلك الروافد .

لقد اعتاد العرب القدماء وصف شعرهم بأنه وشى أو برود أو حلى . ولا شك أن لكل مصطلح من هذه المصطلحات دلالته التى لا بد أنها كانت أمرا مقررا ومتواضعا عليه ، على الأقل عند أصحاب الذوق المتخصص[٥] .

وبالإضافة إلى هذا فإنه لا ينبغى أن نغفل تسميات بعض الشعراء **بألقاب أو sobriquets** ، كـ « المهلهل » مثلا ، الذى يقال إنه قد أطلق عليه هذا اللقب نظراً لما فى شعره من « هلهلة » واضطراب وعدم اتساق ، أو ربما لأنه كان السبّاق إلى « هلهلة » الشعر ، بمعنى تبسيطه وتنعيمه ، وذلك عن طريق تجنب استخدام الغريب أو الحوشىّ فيه[٦] .

فى ضوء هذه الحقيقة قد نلتمس بعض العذر فى الإشارة إلى أهمية كتاب يظهر فيها بعد ، هو كتاب **فحولة الشعراء للأصمعى** (ت ٢١٦هـ) ؛ وهو الذى بنى نقده فيه على مصطلحات مثل : فصيح أو حجة أو فحل أو ليس بفحل . والنظرة السريعة قد لا تضع الكتاب فى مكانه الحقيقى ، ولكن إذا أمعنا النظر فى ضوء الظروف اللغوية والأدبية لعصر الأصمعى لأدركنا أن صفة الفحولة كانت وصفا له دلالته : فصفة **فحل** فى المجال الأدبى ربما كانت تناظر كلمة **فصيح أو حجة** فى مجال اللغة ، أو كلمة **ثقة** فى ميدان علم الحديث ، أو **نسّابة** فى علم التاريخ[٧] .

كذلك فإن بعض القصائد قد عرفت **بعناوين أو ألقاب rubrics** مثل **سمط** ، يتيمة ، حولية ، وما إلى ذلك . ولا شك أن هذه المصطلحات كانت مستقرة أو شبه مستقرة على الأقل عند أصحاب الذوق المتخصص بحسب مواصفات معينة ، وكان السامع لها ولا شك على علم بتضمناتها[٨] . وعلى ذلك فإننا نتفق مع فون جرونيباوم حين قال مشيرا إلى الآثار المبكرة للشعر العربى إن مدرسة ما كانت هناك ، وإنها قد ظلت تعمل على الأقل لبعض الوقت[٩] . ونحن من جانبنا لا نرى قيمة لهذه المدرسة إلا إذا تصورنا عددا من الأسس كانت مألوفة ومتفقاً عليها على الأقل بين الصفوة من أصحاب الذوق المتخصص كما أشرنا .

كل هذا يجعلنا نميل إلى أنه خلال العصر الجاهلى كان هناك لون ما من النقد الأدبى ، وأنه عاش جنبا إلى جنب مع الشعر نفسه ، وأن هذا النوع من النقد - وهذا مهم - قد استمد قيمه ومعاييره من العرف اللغوى السائد ، ومن القيم الاجتماعية أو الأدبية الموروثة ، بالإضافة إلى الذوق العام .

فطرفة بن العبد يصرّ على وجوب استخدام الشاعر لمفردات دقيقة تصدق دلالاتها اللغوية المتعارفة على ما يقصد إليه فعلا . ومن هنا فقد عاب استخدام كلمة « صيعرية » فى وصف جمل لأن « الصيعرية » تصف الناقة .

والنابغة كان على وعى بدلالة ما يعنيه كل من جمْع القلة وجمع الكثرة ، حتى دون علم بالمصطلحات . ولهذا فقد آخذ حسان بن ثابت على استعماله صيغتىْ الجمع : **جفنات وأسياف** (وهما جمع قلة) فى معرض الفخر . وكان متوقعا من الشاعر فى هذا الموقف أن يبالغ فيستخدم الصيغتينْ الأخريين الأكثر تناسبا مع ما يعبر عنه ، وهما (جمع الكثرة) : **جفان وسيوف**[١٠] .

وأم جندب زوجة امرىء القيس ربما كانت على وعى ساد وانتشر

حول تكنيك الشعر ، أو على وجه أخص بالانسجام الصوتى والتراسل اللفظى فى الشعر ، حتى دون معرفة بالمصطلحات ؛ بل أكثر من هذا كانت تمتاح الآراء السائدة حول الموازنات . سألها زوجها امرؤ القيس أن توازن بين شعره وشعر علقمة ، فطلبت من الشاعرين أن يقول كل منهما شعرا فى غرض واحد ، وأيضا أن يستخدما القافية نفسها .

وليس لنا ولا لأحد أن يشكك فى صحة هذه الروايات وأمثالها ؛ لأنها جاءت موثقة بإسناد كهذا الذى نجده فى علم الحديث ، وأيضا لأنها مذكورة فى أكثر من مصدر[11] .

بل قيل أيضا إن بعض الأمور العروضية قد لا حظها الجاهليون ، كالإقواء فى شعر النابغة . ولا يعيبهم أنهم لم يشيروا إليه بمعناه الاصطلاحى الذى عرف به فيما بعد . ولعل ذلك راجع إلى ذوق فطرى منشؤه أن الأذن كانت تحظى بتدريب من نوع ما ؛ وهذا الذوق كان يمكّنها من التمييز بين المتناسق والمضطرب[12] .

وهكذا فإن أسس النقد فى العصر الجاهلى إنما مردها ـ كما نرى ـ إلى روافد البيئة والذوق أو العرف الأدبى السائد ، بالإضافة إلى بعض الأنماط اللغوية التى كانت قد استقرت ، وهى التى ستتبلور فيما بعد ، ويصبح لها شأن بفضل حركة التدوين ـ على ما سنرى .

هذا على حين أننا خلال الحقبة المبكرة لظهور الإسلام ، وحتى أواخر القرن الثانى الهجرى تقريبا ، نجد مبادىء نقدية توافرت لها صفة التوثيق ، ولكن روافدها هذه المرة قد تتحدد فى عدد من الأحداث التاريخية ، أو تجىء نتيجة مباشرة لتطورات أدبية معينة ، أو تنبع من بعض مناقشات اجتماعية ، ولكنها فى عمومها تتركز حول بعض المبادىء الإسلامية : **العقيدة الإسلامية** ؛ وأهم ما تعتمد عليه هو الصدق : صدق المسلم فى عقيدته ، وصدقه مع إخوانه ؛ ونبل العاطفة وتساميها بما يرفعها إلى الإطار الذى رسمه الإسلام لتحرك المسلم ؛ والعفة أو الخلق أو التقوى بصفة عامة .

قد يصح أن الرسول (ص) قد أذن لحسان بن ثابت أن ينظم شعرا يهجو به أبا سفيان بن الحارث ، ونوفل بن الحارث[13] ، ولكنها حادثة جزئية قد لا تتناقض والتيار العام .

وقد ساعد الإسلام على ظهور فكرة استحسان الشعر فقط إذا اشتمل على مبادىء دينية . ومن أجل ذلك جاء إعجاب النبى محمد (ص) بالشاعر لبيد فى قوله :

ألا كل شىء ما خلا الله باطل
وكل نعيم لا محالة زائل

قائلا إن هذه أصدق كلمات يقولها شاعر[14] .

كان يطلب من الشاعر أن يكون صادقا فى وصف الأشياء كما يراها فى الواقع . الصدق الفنى لم يكن ليهمّهم بقدر ما كان يعنيهم الصدق الواقعى الذى جعلت مجافاته إحدى علامات النفاق والمنافق فى حديث الرسول (ص) : « آية المنافق ثلاث : إذا حدث كذب ، وإذا وعد أخلف ، وإذا اؤتمن خان »[15] . ومن هنا راح عمر بن الخطاب يمدح زهيرا بأنه « كان لا يعاظل فى القول أو فى المدح ، ولا يمدح الرجل إلا بما هو فيه »[16] ، أو « أنه كان لايمدح الرجل إلا بما يكون للرجال »[17] .

ظل المعيار دائما هكذا : كل ما يتمشى مع تعاليم الإسلام كان محلا للتقدير . وهاهو ذا عمر بن الخطاب فى معرض آخر يقول : « ارووا من الشعر أعفّه »[18] . هذا الاتجاه قد سيطر وساد الآراء النقدية لتلك الحقبة الباكرة من تاريخ المسلمين . قال سحيم :

كفى الشيب والإسلام للمرء ناهيا

فيعلق على ذلك الخليفة عمر بن الخطاب موجها مؤاخذته للشاعر : لو قدمت الإسلام على الشيب لكافأتك[19] . إلى هذا المدى تبلغ الحساسية ، ليس فقط فى الانتصار لهذا التيار الدينى فى تقويم الشعر ، بل نجدها أيضا متمثلة فى أشياء شكلية صرف ، تتعلق بوجوب تقديم كلمة الإسلام على كلمة الشيب .

وهناك أيضا بعض حوادث معينة ، أدبية وتاريخية ، أدت كذلك إلى تغذية قنوات النقد . والموازنات العامة بين الشعراء تجىء فى مقدمة هذه الحوادث . لقد انقسم الشعراء زمن الرسول (ص) إلى فريقين : فريق وقف بجانب الرسول (ص) وهم حمزة بن عبدالمطلب ، وكعب بن مالك ، وحسان بن ثابت ، ووقف فى جانب قريش : هشام بن المغيرة ، وضرار بن الخطاب ، وعبد الله بن الزبعرى[20] .

وموقف الفريقين ولا شك كان مدعاة لأن يقارن الناس أو يوازنوا بين ما قاله هؤلاء وما قاله أولئك . وهذه الحركة يجب أن تنال دراسة أشمل وأعمق ، لأنها تحمل بذور الموازنات المنهجية التى ما كان لها أن تظهر من العدم ، وهى التى قادها الآمدى فى القرن الرابع الهجرى . ولو ذهبنا نتقصى الأسباب أو الروافد لفكرة الموازنات فى النقد فقد نقول إنها انعكاس صادق لنغمة العصر . إنها تقوم على فكرة التقابل التى نجد نماذجها فى القرآن الكريم ، أو فى الحديث النبوى ، أو على المستوى الفقهى العام .

ففى القرآن الكريم كثير من النماذج التى تقارن حال فئة ما بحال فئة أخرى . وخذ على سبيل المثال قوله تعالى : « فأما من أعطى واتّقى وصدّق بالحسنى فسنيسّره لليسرى . وأما من بخل واستغنى ، وكذب بالحسنى ، فسنيسّره للعسرى » . وفى الحديث الشريف يقول النبى (ص) : «مثلى ومثل الأنبياء قبلى كمثل رجل بنى بيتا فجمّله وحسّنه إلا موضع لبنة ، فكان الناس إذا رأوه قالوا هلاّ وضعت هذه اللبنة ؟ فأنا اللبنة ، وأنا خاتم النبيين » . ومثل هذا كثير .

لب الموازنة أو التقابل : حيثيات ونتيجة . وهذا هو الموقف هنا . ويظل هو هو فى الموازنات الأدبية . والقياس يلعب دوره هنا وهناك ؛ فإذا كان إبليس ـ على ما يقال ـ هو أول من استعمل القياس حين قارن بينه وبين آدم « أنا خير منه ، خلقتنى من نار وخلقته من طين » (سورة الأعراف آية ١٢ ، وسورة صٓ ، آية ٧٦) ، فقد نجد صدى هذا القياس موجودا فى فكرة الموازنات الأدبية . صحيح أن الموضوع مختلف ؛ فقد يكون عقائديا أو فقهيا أو لغويا أو أدبيا ، ومع ذلك فالإطار واحد فى كل مرة[21] .

وفى خلال العصر الأموى ازدهر النقد الأدبى . ولا نستطيع أن نتجاهل المجالس التى كانت تعقدها عقيلة بنت عقيل ، وسكينة بنت الحسين بن على ، وكذا الخليفة عبد الملك .

وفي هذه المجالس تقرر كثير من المبادىء النقدية التي ينتظمها جميعا تيار الدين . وقد أجتزىء هنا باقتباس بعض النماذج . فمجلس عقيلة على سبيل المثال قد ضم شعراء الحب من أمثال جميل بثينة ، والأحوص ، وكثير عزة . وقد نقدت عقيلة بيتا لكثير يقول :

أريد لأنسى ذكرها فكأنما
تمثّل لي ليلى بكل سبيل

توجهت إلى الشاعر قائلة : « أنت ألأم العرب عهدا » ؛ لأنه عزم على نسيان حبيبته[٢٢] .

هذا المقياس من الممكن أن يدرج - كما اعتاد الباحثون أن يفعلوا - تحت مبدأ نبل العاطفة أو سماجتها . وهو مبدأ يتردد كثيرا في تاريخ النقد ، ولكن ما يعنينا هنا ونحن نناقش روافد النقد أن نبحث عن الأساس الذي يردّ إليه هذا المبدأ . وواضح جدا أنه ينبع من فكرة الآية القرآنية ، أو على الأقل يتمشى معها ، وهي قوله تعالى : « هل جزاء الإحسان إلا الإحسان »[٢٣] .

وقد ضمت مجالس سكينة شعراء النقائض (جريرا والفرزدق على الأخص ، أو معهم الأخطل على وجه العموم) . وهي تقول لجرير : « أنت رجل عفيف » ؛ والمقياس خلقي بحت كما نرى . كان ذلك لأنه قال :

طرقتك صائدة القلوب وليس ذا
حين الزيارة فارجعي بسلام[٢٤]

والإلحاح على التقوى قاد الخليفة عبد الملك إلى أن يكفّر قيس بن ذريح لأنه قال في بيت من الشعر إن نباح الكلب أوقع في سمعه من أذان أيوب :

نباح كلب بأعلى الوادِ من شرف
أشهى إلى النفس من تأذين أيوب

وقد تحريت هذه الواقعة بميل شديد إلى معرفة موقف الشاعر فيها فوجدت أن سياق القصة قد يشفع له :

كان رجلان في طريقها إلى قباء ، وبعد أن جهدا من السير ، وكان الجبل ما يزال بعيدا عنهما ، تمنى أحدهما أن لو قصرت الشقة وظهر لهما قباء على أي صورة . ومع هذه الأمنية والتشوف والتشوق انبعثت رغبة عارمة في أن يتسمعا ولو حتى نباح كلب يريحهما مما هما فيه من عناء[٢٥] .

وقد نرى أن هذا التيار الخلقي في تقويم الشعر كان نابعاً من مبادىء الإسلام ، ومع ذلك فقد كان هذا وجهاً واحداً للذوق الأدبي الذي ساد آنذاك ؛ أما الوجه الآخر فكان تقويم الشعر على أساس فني خالص ، بعيداً عن الأخلاق والقيم . وهاهو ذا ابن عباس رضي الله عنه يغرم بشعر الحب الذي كان يقوله عمر بن أبي ربيعة[٢٦] .

ومثل موقف ابن عباس هذا موقف عبد الملك بن مروان الذي كان يقوم الشعر على أساس فني خالص[٢٧] .

والسؤال هنا : من أين استمد أصحاب هذا التيار زادهم النقدي ؟ هنا تسعفنا حقيقة ما نعرفه عن حصيلة المثقف العربي من التراث في تلك الآونة : معرفة النحو والصرف ، وفقه الأحكام الشرعية ، ومناقشات بعض علماء الكلام الأوائل - كل ذلك دمغ المثقف العربي بنوع من الثقافة الموسوعية ، التي فيها التنوع وفيها التداخل وفيها الامتزاج بين مبادىء كل هذه العلوم . وهذه الثقافة الموسوعية إنما يدلل عليها بما مارسه أصحاب التيار اللغوي في النقد وما أكثرهم .

فنصيب لام الكميت لقوله :

أم هل ظعائن بالعلياء نافرة
وإن تكامل فيها الأنس والشنب

وقال للشاعر : باعدت في القول ؛ ما الأنس من الشنب ؟[٢٨]

هنا كان نصيب يريد من الشاعر استخدام كلمات دقيقة لتدل على المعنى الذي يقصده .

ونصيب أيضا عاب على الكميت استعماله صورة خاطئة في قوله :

إذا ما الهجارس غنينها
تجاوبن بالفلوات الوبارا

قال نصيب : إن الوبار لا تعيش في الفلوات[٢٩] .

وقد يكون مهما أن أقتبس هنا نصا لمصعب خال الزبير بن بكار ، وهو مكتوب عن عمر بن أبي ربيعة وشعره . وأهمية هذا النص تأتي من أنه يشتمل تقريبا على كل أساسيات الذوق الأدبي في تقويم الشعر في تلك الحقبة ، وكيف كان ذوقا موسوعيا . وبالرغم من أن هذا النص عن شاعر واحد فإن مرونته وعموميته تجعله ينسحب على كثيرين . قال مصعب :

« راق عمر بن أبي ربيعة الناس وفاق نظراءه وبرعهم بسهولة الشعر ، وشدة الأسر ، وحسن الوصف ، ودقة المعنى ، وصواب المصدر ، والقصد للحاجة ، واستنطاق الربع ، وإنطاق القلب ، وحسن العزاء ، ومخاطبة النساء ، وعفة المقال ، وقلة الانتقال ، وإثبات الحجة ، وترجيح الشك في موضع اليقين ، وطلاوة الاعتذار ، وفتح الغزل ، ونهج العلل ، وعطف المساءة على العذال ، وأحسن التفجع وبخل المنازل ، واختصر الخبر ، وصدق الصفاء ؛ إن قدح أورى ، وإن اعتذر أبرأ ، وإن تشكّى أشجى ، وأقدم عن خبرة ولم يعتذر بغرّة ، وأسر النوم ، وغمّ الطير ، وأغذّ السير ، وحيّر ماء الشباب ، وسهل وقول ، وقاس الهوى فأربى ، وعصى وأخلى ، وحالف بسمعه وطرفه ، وأبرم نعت الرسل وحذّر ، وأعلن الحب ، وأسر وبطن به ، وأظهره وألح ، وأسف وأنكح النوم ، وجنى الحديث وضرب ظهره لبطنه ، وأذل صعبه ، وقنع بالرجاء من الوفاء ، وأعلى قاتله ، واستبكى عاذله ، ونفض النوم ، وأغلق رهن منى ، وأهدر قتلاه ، وكان بعد هذا كله فصيحا »[٣٠] .

النظرة هنا استقصائية إحصائية شاملة ؛ وهي ما لم نر له مثيلا في تاريخ النقد العربي كله ، لا قبل مصعب هذا ولا بعده : أن يركز ناقد فيستقصي كل ما قام به شاعر . وحدوث ذلك في تلك الحقبة المبكرة أمر لافت للنظر حقيقة . وقد نستنتج من هذا النص أمرا جديدا هو أن عمل الشاعر كان يؤخذ أحيانا ليُقَرّ ويصنّع ، لتخرج منه في النهاية مقاييس معيارية يمكن أن تقاس بها جودة الشعر ؛ وهذا ما يجعلنا نقول إن هذا رافد جديد من روافد النقد الأدبي عند العرب .

وقد تزيد أهمية هذا النص حين نجد أن كل خصيصة من خصائص الشعر أو الشاعر كان يعقبها نموذج شعرى يدلل عليها أو يوضحها . ولهذا دلالته على جانب مهم من جوانب النقد التطبيقى ، الذى سيزدهر فى القرن الرابع الهجرى .

ولا غرو فابن أبى ربيعة على أى حال قد لفت أنظار معاصريه أكثر من أى شاعر آخر ، وحوله تركزت ملاحظات نقدية على جانب كبير من الأهمية . وهذا ابن أبى عتيق يقول عنه : « أشعر قريش من دق معناه ولطف مدخله ، وسهل مخرجه ، ومَتُن حشوه ، وتعطفت جوانبه ، وأنارت معانيه ، وأعرب عن حاجته »(٣١) .

وتبعا لما قيل عن ابن أبى ربيعة هنا أو هناك تركزت حوله حركة نقدية مهمة : راح البعض فيها يركزون على مناقشة العاطفة عنده ، وآخرون يهتمون بأسلوبه الشعرى عموما ، وتفوقه فى شعر الحب على وجه خاص ، على حين ظل كثيرون مشدودين إلى متابعته بمقياس قربه من الأخلاق والقيم الدينية أو بعده عنها(٣٢) .

والراصد لهذه الأنشطة النقدية حول عمر بن أبى ربيعة يكاد يميز **عددا من الروافد** التى لا حصر لها ؛ ومنها نذكر : الذوق الجمالى العام للعصر ؛ والنماذج الشعرية الموروثة ، إلى جانب مبادىء العلوم النظرية ، من نحو وصرف وغيرهما . وأهم منها جميعا هذا الرافد الجديد ، وهو التكنيك الشعرى الجديد ، الذى يركز على النص ، فيبدأ منه وينتهى إليه ؛ وهو الذى يمثله كل ما جاء فى نص مصعب الذى أوردناه .

وكما أشرنا من قبل ، كان لبعض الأحداث الأدبية أثر ما فى توجيه النقد ؛ ففى العصر الأموى أيضا نشطت الموازنات مرة أخرى . وبدلا من موازنة شعراء الرسول بشعراء قريش ، أصبحت الموازنة تتناول شعراء الحب ، كالموازنة بين عمر بن أبى ربيعة وابن قيس الرقيات وجميل ؛ أو تتناول بعض شعراء النقائض : جرير والفرزدق والأخطل والراعى النميرى(٣٣) .

ولقد سبق أن أشرنا إلى أن روافد الموازنات يمكن ردها إلى نغمة العصر ، وهى التى نجد نماذج لها فى القرآن الكريم أو الحديث النبوى الشريف أو فى الفقه بوجه عام . وما الموازنات إلا نوع من التقابل ، تذكر فيه الحيثيات ، ويستخدم فيه القياس للخلوص إلى نتيجة أو استنتاج .

ومع مرور الوقت ، واستقرار القياس فى الفقه الإسلامى فى أواخر القرن الأول الهجرى ، نستطيع أن نرى صدى هذا التطور ممثلا أيضا فى الموازنات الأدبية ؛ إذ جنحت إلى نوع من **الدقة** ، وإلى مزيد من **الموضوعية** . سئل نوفل بن مساحق عن أيهما أشعر : عمر بن أبى ربيعة أم ابن قيس الرقيات ، فكان جوابه : حين يقولان ماذا(٣٤) ؟ وفى هذا التساؤل رغبة فى البدء من النص . وهذا يوقفنا على شكل الموضوعية المنشودة التى أصبح الناقد حريصا على تحقيقها . وهذا يرينا أن نهج الموازنات قد تبلور عن ذى قبل ، وأصبح الميل فيه إلى نوع من الموضوعية التى تعتمد النص أساسا للدراسة . وهذا الوليد بن عبد الملك يوازن بين جميل وابن أبى ربيعة فقط فى أجمل بيت قاله كل منهما فى الغزل(٣٥) .

ويفضى بنا البحث فى ظاهرة الموازنات فى العصر الأموى إلى حقيقة أن الرواية مسئولة عن تطور هذه الظاهرة ؛ **فمرويات الشعر والنثر** أمدّت الموازنات على الأقل بمادة البحث وجعلتها فى متناول الكثيرين . وربما كان الحافز إلى عقد هذه الموازنات هذه المرة أن الشعراء الأمويين - بدافع من العصبية لعروبتهم وتاريخ أسلافهم - قد استخدموا أسلوبا بدويا ذكّر جمهورهم بنتاج القدماء . ومن هنا نجد أن أشعار الأمويين من أمثال جرير والفرزدق والأخطل وذى الرمة والقطامى أصبحت تقارن بأشعار نظرائهم من العصر الجاهلى ، أمثال : زهير والأعشى والنابغة على وجه الخصوص(٣٦) .

كان ثمة أيضا اتجاه لتصنيف الشعراء المتشابهين فى صنف واحد . وقد وضع العرجى تاليا لعمر بن أبى ربيعة فى سمط شعراء الحب . وهذا التصنيف هو بذرة فكرة **الطبقات** التى ستظهر فيا بعد مستوية على سوقها على يد ابن سلام الجمحى(٣٧) .

وإلى جانب **الموازنات** وتصنيف الشعراء أو **الطبقات** كان **التيار اللغوى** ما يزال مستمرا . وقد رأينا نماذجه تظهر منذ العصر الجاهلى نفسه ، ولكنه هذه المرة قد ازداد تبلورا عن ذى قبل . ولا يغيب عن البال تتبع ابن أبى إسحاق الحضرمى للفرزدق ، ومطاردته إياه فى بضع مخالفات نحوية ، كان مردها إلى مجموعة من القواعد النحوية والأسلوبية التى كان قد اصطلح عليها لتلك الفترة(٣٨) .

وقد نستطرد للحظة فنسأل عما إذا كان الشعراء قد غضبوا دائما من موقف اللغويين منهم . فى حالة الفرزدق حدث هذا ؛ ولا أدل عليه من قولته المشهورة لابن أبى إسحاق وقد سأله : علام رفعت « مجلف » ؟ قال له الفرزدق : على ما يسوؤك وينوؤك . علينا أن نقول - نحن الشعراء - وعليكم أن تتأولوا . وأيضا فإن بعض الروايات تشير إلى أن البحترى كان يحقّر من شأن ثعلب(٣٩) .

وعلى الرغم من ذلك فقد كان اللغوى أو النحوى ، وهو من نطلق عليه لقب « ناقد » تجوزا ، كان يؤخذ رأيه وسيلة لنشر الشعر أو اشتهار الشاعر ؛ ويؤيد هذا قصة مروان بن أبى حفصة ، حين عرض شعره فى **البصرة** على يونس بن حبيب (ت ١٨٣/٧٩٩) فأجازه يونس ؛ وكان قرار الإجازة هذا سببا فى شهرة الشاعر وترحيب الدوائر الأدبية بإنتاجه(٤٠) .

ومن المبادىء النقدية التى سادت أوساط نقاد العرب القدماء : **مبدأ القديم والجديد** . ويقتضينا المقام هنا أن نعرض للخلفية التاريخية لفكرة القديم والجديد ؛ لأن هذه الخلفية تلقى بعض الضوء على أصول هذا المقياس .

فى **حقل النحو العربى** نقرأ عن عصر الاستشهاد . قالوا عنه إنه ينتهى عند منتصف القرن الثانى الهجرى فى الأمصار ، ونهاية القرن الرابع الهجرى فى البادية . ومعنى هذا أن اللغة العربية النقية والموثقة تقف جغرافيا وتاريخيا عند هذه الحدود .

ولنا هنا ملاحظة ، وهى أن فكرة المقام فى الحضر أو البادية كانت المحك الذى على أساسه فرض الخط الوهمى بين القديم والجديد ، أو بين الموثّق والمولّد ، أو بين الحجة وما ليس بحجة . وقد سبق ابن سنان الخفاجى عصره حين قال :

« فلو فرضنا اليوم أن فى بعض القفار النائية عن العمارة قوما من العرب لا يخالطون غيرهم ، وكانوا قد أخذوا اللغة عن مثلهم ،

وكذلك إلى حين ابتداء الوضع ، لوجب أن يكون قولهم حجة كأقوال المتقدمين وإن كانوا محدثين »(٤١) .

وفى الحقل الأدبى فقد حددت إشارة أبى عبيدة « القديم والجديد » حين قال : « فتح الشعر بامرىء القيس وختم بذى الرّمّة »(٤٢) . وقد صار هذا القول يُتداول على مر الأجيال . ومعنى هـذا أن عصر القـدماء ينتهى - كـما أراده لنـا أبـو عبيـدة - بمـوت ذى الـرمـة سنـة ١١٧هـ/٧٣٥م(٤٣) ؛ وكل شاعر جاء بعد ذى الرمة كان ينخرط تبعا لهذه المقولة فى سلك « المحدثين » .

وقد نعجب إذ نجد - استثناء من ذلك - ما أورده سيبويه فى كتابه ، حيث استشهد بأبيات لبشار المتوفى ١٦٧ هـ/٧٨٣ م .

وعلى كل فإن التقسيم إلى قدماء ومحدثين كان ظاهرة صحيـة فى تـاريخ الأدب العـربى ونقده ؛ إذ شجّع على قـراءة القـديم وتمثّله وهضمه ، إلى جانب تحليل المحدث ومضاهاته به . ونحن مع الدكتور إبراهيم سلامة فى قوله : « إن العراك تقليدى بين المتقدمين والمتأخرين فى كل أدب حى »(٤٤) .

والذى يقرأ التاريخ الأدبى للعرب يجد مناقشات موسعة ، كلهـا مكرّسة لفكرة القديم والجديد . يقول الفرزدق (ت ١١٠/٧٢٨) : « الشعر كان جملا بازلا عظيما فأخذ امرؤ القيس رأسه ، وعمرو ابن كلثوم سنامه ، وعبيد بن الأبـرص فخذه ، والأعشى عجـزه ، وزهير كاهله ، وطرفة كركرته ، والنابغتان جنبيْه ، وأدركناه ولم يبق إلا المذراع والبطون فتوزعناه بيننا »(٤٥) .

نصيب الأسد من الجدارة والتميز قد أعطى للقدمـاء حتى منذ العصر الأموى . وقد عاشت هذه الفكرة طويلا بعد ذلك . كان يظن دائـما أن القدمـاء قد سبقـوا وحققوا فى شعـرهم كل القيم الأدبيـة الممكنة(٤٦) .

ويمر الزمن وتظل الفكرة طاغية ، ممثلة فى تمجيد القديم فى الشعر : ألفاظه ، ومعانيه ، وأخيلته . ويسجل الأصمعى إعجابه ببيتين ظانا أنهما لشاعر قـديم قـائلا : « هذا الـديبـاج الخسـروانى ، والـوشى الإسكندرانى » ، وعندما يعرف أنهما لأبى تمام يقول : « خرق خرق ، مزق مزق ! »(٤٧) .

وابن الأعرابى كذلك سجل إعجابه بشعر أبى نواس ، ولكنه يعود فيقول : « ولكن القديم أحبّ إلىّ » . وهو يعلل لرأيه فى نص آخر إذ يقول : « إنما أشعار المحدثين - أبى نواس وغيره - مثل الريحان ، يشمّ يوما ويذوى فيرمى به ؛ وأشعار القدماء مثل المسك والعنبـر ، كلما حرّكته ازداد طيبا »(٤٨) .

نظرة النقد هذه إلى القديم وتمجيده إياه ربما كانت السبب فى محاولة الشعراء تقليد القدماء ومحاكاتهم أو السرقة منهم . وقد راح الشعراء يبررون موقفهم هذا . وها هو ذا الفرزدق يقول : « خير السرقة مالم تقطع فيه اليد »(٤٩) . والأخطل كـان جريئـا فى اعترافه : « نحن معاشر الشعراء أسرق من الصاغة »(٥٠) .

وقد كانت حماسة بعض العلماء للقديم عالية النبرة . استمع إلى أبى عمرو بن العلاء يقول : « لو أدرك الأخطل يوما واحدا من الجاهلية ما قدّمت عليه أحدا »(٥١) . ففى رأيه أن الأخطل شاعر مُفْلِق ، أو هو فحل ، ولكن عيبه أنه لم يعش فى العصر الجاهلى . وهذا منتهى التعسف فى إطلاق الأحكام . وربما صار حب القديم - على حد تعبير أحد البـاحثين المعاصرين - نوعـا من العبادة ؛ عبـادة القديم لمجـرد قدمه(٥٢) .

ويخيل إلىّ أن الرواة هنا أيضا كان لهم دور نشط فى هذا الاتجاه ، تماماً كما كان دورهم نشطا فى الموازنات ؛ فالقديم هو بضاعتهم ؛ وقد اعتمدوا على ما لهم من شهرة ومكانة بين الناس فروّجوا له . أضف إلى هذا أن تدوين القديم كان سببا آخر دعا النقاد إلى المقارنة . وقد تأصلت هذه الظاهرة إلى حدّ أن النقاد التطبيقيين فى القـرن الرابـع الهجرى ، كالآمدى والقاضى الجرجانى والصاحب بن عبّاد والحاتمى والعميدى وغيرهم ، كانوا يحكمون لشاعر أو عليه بمـدى قربـه من الإطار الأدبى الذى تحرك فيه القدماء بأشعارهم أو بعده عنه .

وإذا رحنا نتلمس قيمة القديم فإننا نرى أن السبب لهذا ربما يكون مستقى من فكرة دينية صرف ، عمادها حديث الرسول ﷺ : « خير القرون قرنى ، ثم الذين يلونهم ، ثم الذين يلونهم » . ولاشك أن هذه الفكرة على المستوى الدينى والاجتماعى قد امتد تأثيرها أيضا إلى مجال الأدب ، فكان لها من السيطرة ماللمسناه من خلال ما عرضناه من نصوص .

وترتبط المناقشات الموسعة حول القديم والجديد فى النقد بظاهرتين مهمتين : البديع والسرقات . وأرى أن هذه أمور ثلاثة لا تنفصل ، وإلا جاءت النتائج مهتزة .

لقد ظُن أن القدماء قد استوعبوا كل الصور الشعرية ، وأنهم سبقوا إلى كل كمال ، ومن هنا سيطرت فكرة « ما ترك الأول للآخـر » . وربما قاد هذا الظن عددا من « المحدثين » إلى الإغراق فى استخدام الصور البلاغية ، بل ربما اقتضاهم هذا أيضا أن يرتكبوا مخالفات فى استيحاء القدماء أو حتى سرقتهم ؛ لأن ذلك كله كان الطريق الأمثل من وجهة نظرهم لإحراز التفوق الأدبى وإشعار النـاس - النقـاد والجماهير على السواء - بنوع من خصوصيتهم أو تميّزهم .

والذى يجعل من معيار القديم واحترامه أو الأخذ به أمرا موضوعيا هو فكرة الطبقات ؛ لأن التأليف فى الطبقات إنما يقود إلى فهم أكثر وضوحا للقديم ، ويحدد - من ثم - على وجه الدقة موطن الاقتباس أو التقليد أو حتى السرقة .

وإذا قلنا الطبقات فإنما ندخل صوب عصر يزدهر فيه النقد والبلاغة وتتشابك أغصانهما ليثمرا فى النهاية نظرية عبد القاهر فى النظم . يقول فون جرونيباوم : « هناك عدد من العوامل التى عملت على إلهام كل من كتب عن النظرية النقدية عند العرب ؛ وهـذه العوامـل هى : حاجة الكُتّاب ، ومحاولة علماء الكلام فى تأسيس فكرة الإعجاز البيانى للقرآن الكريم ، وأخيرا الرغبة الأصيلة فى دراسة أو فهم طبيعة الشعر وتأليفه »(٥٣) .

ومنذ ابن سلام الجمحى (ت ٢٣١ هـ) حتى عبد القاهر الجرجانى (ت ٤٧١ هـ) تتوالى المؤلفات البلاغية والنقدية . وبـرغم وضوح أهداف المؤلفين فيها فإن القارىء لهذا التراث النقدى ، النظرى منه والتطبيقى ، إنما يدرك نوعا من التكرار والنقل . ومن هنا جاز لنا أن نقول إننا مهما عانينا فى البحث عن روافد تيار نقدى ما فى عصر معين

فإن هذه الروافد مهما تعددت فلن تغنى عن أن ينضم إليها رافد آخر فى كل مرة ، هو رافد النقل والتقليد لهذا التيار أو ذاك .

وروافد الموازنات فى العصر العباسى قد تتعدد ، ولكنها فى الوقت نفسه تتغذى على الروافد التى متحت منها الموازنات فى العصر السابق على العباسيين وهو العصر الأموى .

وروافد التيار اللغوى فى النقد التطبيقى خلال القرن الرابع الهجرى قد تتعدد فترجع إلى الخبرة غير المحدودة بمادة المعجم العربى والحدود التى نصبها للكلمات فيما يتعلق بضبطها ومعناها ، أو قد ترجع إلى معرفة دقيقة بمسائل علمىْ الصرف والنحو ، أو معرفة بعروض الشعر العربى ، ولكن هذا التيار اللغوى - برغم هذه الروافد جميعها - إنما يمكن وصله بنظيره الذى كان يحيا - أو على الأقل كان يمارس - فى عصور سابقة على القرن الرابع الهجرى ، وهكذا .

إذن فمسئولية الأجيال تجاه المعرفة ونقلها بمعناها الشامل هى المسئولة عن نقطة « تتابعية » الروافد وترددها من عصر إلى عصر ، على الأقل فى مجال النقد الأدبى عند العرب . ومع الصعوبة التى تكتنف البحث عن هذه التتابعية فإنه لا ينبغى لنا أن نهوّن منها أو نتجاهلها مهما تكن الأسباب .

إن الباحث فى النقد الأدبى القديم عند العرب يلح عليه سؤال كبير مؤداه : إلى أى مدى نستطيع أن نتبين أصالة هذا النقد أو استقلاله ؟ لقد شغلنى هذا السؤال طويلا ، وطالما أحسست وأنا أقرأ مؤلفات النقد القديم بأن هناك حلقات متصلة وأخرى مفقودة . والحلقات المتصلة توقفنا ولا شك على كثير من أسرار هذا النقد ، ولكن الحلقة أو الحلقات المفقودة - فى رأيى - هى الأهم ؛ لأنها الشفرة التى عن طريقها نستطيع أن نحل كثيرا من ألغازه ومعمياته .

ويبدو لى دائما أن نقادنا القدماء كانوا يمتحون من معين واحد ، وربما استقوا آراءهم تبعا لهذا من مصدر واحد . أما هذا المصدر فما يزال مجهولا لنا حتى الآن ؛ وهذا هو السؤال المحيِّر .

والذى يجعلنى أطرح هذه الفرضية : فرضية الاستقاء من منبع واحد ، أو الرجوع إلى أصل واحد ، عدة أمور :

لنأخذ مثلا نقاد العرب التطبيقيين ، من أمثال الآمدى والقاضى الجرجانى والحاتمى والعميدى وأضرابهم . كان بعضهم معاصرا للبعض الآخر ؛ وقد أفهم أن يتحرج المعاصر فى الاقتباس من معاصر آخر ، ما دامت السرقات الأدبية أمرا محظورا يحذرون منه وينبهون إليه فى صنعتهم ؛ فلماذا إذن تم الاقتباس ؟ وهب أنه اقتباس ، فلماذا لم يحيلوا إلى بعضهم البعض بما تقتضيه الأمانة العلمية التى كانت على الأقل امتدادا لمظهرية العالم المسلم المتدين ؟ لقد اقتبس بعضهم من بعض تقريبا الأبيات نفسها التى كانت محل نقد . والذى يقرأ كل ما كتب فى نقد المتنبى مثلا يجد - لا أقول شبه اتفاق بل اتفاقا كاملا فى اقتباس أبيات بعينها ، بل أكثر من ذلك كان هناك تركيز على الجوانب السلبية نفسها هنا وهناك . وقد اقتبسوا كذلك وجوه الاعتراضات ، فإذا بها هى هى دون تصرف يذكر . وأكثر من ذلك اقتبس بعضهم - ولا أقول جميعهم - اللغة النقدية نفسها . ظاهرة محيرة إلى أبعد الحدود .

كذلك فإن إصدار الأحكام النقدية لم يكن على أساس من الاستقصاء ، بل كان الاعتماد فيه على أبيات منفردة . وغريب للغاية كذلك أن يكون التركيز على العيوب قد مسّ معظم الأبيات الشعرية المشهورة ، التى تعدّ فى رأى الكثيرين بيت القصيد .

وعلى أية حال فإن العثور على الحلقة المفقودة المشار إليها إنما يساعد على تأصيل أدق لهذا التراث النقدى القديم ، والعودة به إلى مصادره أو روافده الحقيقية .

ومع هذا فإننا نستطيع أن نشير إلى روافد ما أسميناه نظريتىْ الكمال اللغوى و الجمال البلاغى - وهما عماد النقد القديم - فى عدد من العلوم أو المبادىء اللسانية واللغوية كالنحو والصرف والعروض وفقه اللغة ، إلى جانب ما أطلقنا عليه نغمة العصر أو روحه فى الاقتباس من القرآن الكريم أو الحديث الشريف أو استيحائها ، سواء بقصد أو بدون قصد ، إن لم يكن فى المسائل الجزئية ففى المنهج والإطار العام ، وأيضا فى إعمال بعض الوسائل الفقهية ، على نحو ما رأينا فى مبدأ القياس الذى ترد إليه الموازنات .

هذا النوع من الثقافة الموسوعية يبدو واضحا فى عرض النقاد لبعض الأسس أو الصور البلاغية ؛ إذ نجد أن استشهادهم قد جاء ليتسع لأبيات من الشعر الجاهلى أو الإسلامى ، ولآيات من القرآن الكريم أو لبعض الأحاديث ، مثلما كان يحدث فى مجال الفقه ، حيث اعتمد الفقهاء أحيانا - عند التدليل على أمر ما - على وجه لغوى اقتضاهم إثبات الأبيات التى تؤيده ، أو المعانى المعجمية التى تدلل عليه .

وحين نتصفح كتابا فى الفقه مثلا فنجده يقول : على المسلم أن يتوضأ قبل كل صلاة ، وعليه تطهير الثوب والبدن ، وعليه كذا وكذا ، فإن هذا بعينه ما نجده فى أسلوب الناقد العربى ، إذ يقول : على الشاعر أن يختار كلماته ، وعليه أن يكون كذا أو كذا ، ويشترط لفصاحة اللفظة أن تأتى على الشكل الفلانى ، وهكذا . وهذه اللغة طلبية ، تأمر بفعل شىء أو تنهى عن فعل شىء آخر ؛ والقارىء فى كل مرة يحس بنوع من النقص لا يكمله إلا الالتزام بكل ما يقال فى اشتراطات النقاد . وقد قال النقاد هذا ونسوا أنهم يتعاملون مع الكلمة فى ساحتها المرنة وهى ساحة الشعر ، ونسوا أيضا أنهم يتعاملون مع أجدر الناس بحق حرية الكلمة وهم الشعراء .

وشىء آخر ، هو أن الناقد العربى القديم قد نصب من نفسه قاضياً بكل ما تعنيه هذه الكلمة . ولا أدل على ذلك مما ذكروه فى مقدمات كتبهم ؛ فجميعهم يؤكد فى هذه المقدمات أنه لا يتوخى إلا الحق وتبين وجه الصواب ، ويركز على أن الهدف إنما هو الإنصاف والعدل ، وما إليهما من فكرة التوسط ، ما دامت الفضيلة وسطا بين رذيلتين . ومن هنا نجد أن كل هذه الآراء إنما تنبعث من منطلق دينى صرف ، وخلقى خالص .

وأمر أخير نلاحظه على هذا النقد هو أنه كان تسجيليا ، مثله فى ذلك مثل علم التاريخ ؛ فلم تفد منه معظم الحركات الأدبية التى ظهرت وتطورت . وعلى سبيل المثال نشير هنا إلى ما كان فى العصر العباسى من اتجاه إلى استخدام لغة سهلة طيعة ، قريبة من لغة الحياة اليومية ، وذلك فى مجال الشعر ، كما فعل أبو العتاهية وبشار بن برد ، وأيضا الاستخدام المتحرر للصيغ البلاغية ، كما فعل مسلم بن

الوليد ، بالإضافة إلى ابتداع صور شعرية جديدة ، تجيء لتتراسل مع الفكر المتطور لهذا العصر ، كما فعل أبو تمام ، وكذلك نظم الشعر فى أوزان سهلة وقصيرة ، أو افتتاح القصائد دون مقدمات غزلية تقليدية . .(٥٤) .

كل هذا وغيره كثير قد ساعد على تأصيل عدد من المبادىء النقدية وليس العكس . ومعنى هذا أن النقد لم يقد كل تلك الحركات ، ولا كان سببا فيها ، ولا حافزا إليها ، بل كانت هذه الحركات قد ظهرت أولا ، ثم كان على النقد أن يشير إليها أو يسجلها .

وعلى أية حال فإنى لم أقصد الاستقصاء بهذه المقالة بقدر ما هدفت إلى تفجير قضية الروافد لنقدنا العربى القديم ، بوصفها المفاتيح التى تعين على فهم هذا التراث فهما أفضل ، وفى ضوئها نستطيع إنصاف نقادنا الأوائل من جيل الرواد ، وبدونها فقد نظلمهم أو نسىء فهم بعضهم على الأقل . وفى الحالتين لا نعتقد أن ذلك يكون أخف الأضرار .

وبعد ، ففى خضم الدعوة المعاصرة إلى الانفتاح على الآداب الأجنبية وقراءتها ، والترويج لفكرة الترجمة وكثرة النقل عن هذا الأدب أوذاك ، ينبغى لنا أن نتساءل : هل فهمنا أدبنا أولا ؟ سؤال مفتوح !

الهوامش

(١) الأسس الجمالية ، ص ٣٤٥ ، ويلبريس سكوت : خمسة مداخل إلى النقد ، ص ٦ .
(٢) مستقبل الشعر ، ص ٢٩ .
(٣) بدوى طبانة : دراسات فى نقد الأدب العربى ، ص ٤٦ .
(٤) Von Grunebaum: Growth and Structure of Arabic Poetry, See: The Arab Heritage, Princeton Univ— Press, 1944 pp. 121-136.
(٥) الجاحظ : البيان ، جـ ٢ ص ٩ ، أيضا أحمد مطلوب : مناهج بلاغية ، ١٩ ـ ٢٨ ، وكذلك حفنى شرف : النقد ٢٣٣ ـ ٢٦٦ .
(٦) المرزبانى : الموشح ، ١٠٥ ، ١٠٦ .
(٧) الأصمعى : فحولة الشعراء ، وانظر أيضا مطلوب : مناهج ، ص ٨٦ .
(٨) لمزيد من هذه الألقاب انظر القرشى : جمهرة أشعار العرب ، جـ ١ ، ص ١٠٥ ، ١٠٦ .
(٩) Von Grunebaum: Growth... p. 122.
(١٠) ابن طباطبا : عيار الشعر ، ص ٩٦ ، وأيضا : الموشح ، ص ٨٢ ـ ٨٤ ، وأشياء من هذا القبيل تجدها فى كتاب : سعيد الأفغانى : أسواق العرب . فصل سوق عكاظ ، ص ٣١٥ ، ٣١٦ .
(١١) القرشى : جمهرة أشعار ، جـ ١ ص ٨٢ ، ٨٣ ، طبانة : دراسات ص ٤٦ ، ٤٧ . واقرأ عن قصة أم جندب فى ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، جـ ١ ص ١٧١ ، وأيضا الموشح ، ٢٨ ـ ٣٢ ، حيث يؤكد هذه القصة بخمس روايات متعددة .
(١٢) طه إبراهيم : تاريخ النقد ، ص ٢٥ .
(١٣) القرشى : جمهرة أشعار ، جـ ١ ص ٢٩ ، ٣٠ .
(١٤) ديوان لبيد ، ص ٢٥٦ ، طبانة : دراسات ، ص ٧٦ .
(١٥) صحيح البخارى (كتاب الإيمان) ص ٨٣ ، شرح العسقلانى .
(١٦) ابن سلام : طبقات ، ص ٥٢ ، الجاحظ : البيان ، جـ ١ ص ٢٣٩ .
(١٧) المرزوقى : شرح ديوان ، ص ٩ .
(١٨) القرشى : جمهرة ، جـ ١ ص ٣٧ .
(١٩) المبرد : الكامل ، جـ ١ ص ٣٧٢ .
(٢٠) طبانة : دراسات ، ص ٧١ .
(٢١) اقرأ عرضا وافيا لهذا فى Francesco Gabrieli, Religious Poetry in Early Islam. pp. 5—17 See: Arabic Poetry: Theory and Practice ed. by Von Grunebaum, Otto Harrassowitze, Wiesbaden, 1973.
والآيات المقتبسة هنا من سورة الليل ، آيات ٥ ـ ١١ ، وتخريج الحديث فى كتاب صحيح البخارى (المناقب) ١٨ ، مسند أحمد بن حنبل جـ ٢ ص ٣١٢ ، ٣٩٨ .
(٢٢) الموشح ، ص ٢٥٤ ، ٢٥٥ ، ديوان كثير ، ص ١٠٨ . الفرزدق اتهم كثيرا بسرقة بيت جميل الذى قال فيه :

أريد لأنسى ذكرها فكأنما
تمثل لى ليلى على كل مرقب

انظر ديوانه ، ص ٥٩ .

(٢٣) سورة الرحمن ، آية ٦٠ .
(٢٤) ديوان جرير ، جـ ٢ ص ٩٩٠ .
(٢٥) الموشح ، ص ٣٢٣ .
(٢٦) الأغانى ، جـ ١ ص ٨١ . سنجد أن قدامة لم يعلق كبير أهمية على المعنى ، حميدا كان أو ذميا ، إذ ليس للشعر عنده غاية أخلاقية أو تعليمية . انظر عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية ، ص ٣٧١ .
(٢٧) لهذا وغيره انظر طبانة : دراسات ، ٨٩ - ٩٩ .
(٢٨) الأغانى ، جـ ١ ص ٣٤٨ ، ديوان الكميت ، جـ ١ ص ٩٣ .
(٢٩) الأغانى ، جـ ١ ص ٣٤٩ ، ديوان الكميت ، جـ ١ ص ١٩٥ . وفى رأيى أن نصيبا لم يكن مصيبا هذه المرة . انظر مادة « وبر » فى كل من الصحاح ولسان العرب .
(٣٠) الأغانى ، جـ ١ ص ١٢٠ - ١٤٥ .
(٣١) أحمد أمين : النقد ، ص ٤٢٦ ، زغلول سلام : تاريخ النقد ص ٨٠ .
(٣٢) الأغانى ، جـ ١ ص ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٨ ، ١٠٦ ، ١٠٨ ، ١٠٩ ، ١١٤ ، ١١٦ ، ١١٩ ، ١٤٩ .
(٣٣) نشر النقائض محققة Anthony A. Bevan فى ٣ أجزاء ١٩٠٥ - ١٩١٢ Brill, Leiden. ويقال إن أبا تمام قد كتب كتابا فى نقائض جرير والأخطل ، وقد نشر هذا مؤخرا عبد المجيد المحتسب . دار الفكر ١٩٧٢ . وأحسن ما كتب عن النقائض كتبه أحمد الشايب تحت عنوان : تاريخ النقائض فى الشعر العربى .
(٣٤) الأغانى ، جـ ١ ص ١١٣ .
(٣٥) السابق جـ ١ ص ١١٤ .
(٣٦) طه إبراهيم : تاريخ النقد ، ص ٦٤ ، ٥٤ على التوالى .
(٣٧) نفسه ، ص ٤٢ .
(٣٨) الموشح ، ص ٥٠٠ ، العمدة ، جـ ١ ص ١٣٣ ، ابن الأنبارى : نزهة الألباء ، ص ٢٠ .
(٣٩) انظر القصة بالتفصيل فى مطلوب : مناهج بلاغية ، ص ٨٢ .
(٤٠) طه حسين : من حديث الشعر والنثر ص ٥٥ ، الموشح ص ٧٤ .
(٤١) ابن سنان : سر الفصاحة ، ص ٢٦٨ .
(٤٢) محمد عيد : الرواية والاستشهاد باللغة ، صفحات ٣٣ ، ٣٤ ، ١٠٧ ، ١٠٨ .
(٤٣) ابن الأنبارى : نزهة الألباء ٦٥ ، ٦٦ .
(٤٤) بلاغة أرسطو ص ٦٧ .
(٤٥) الموشح ص ٥٥٣ .
(٤٦) الأغانى جـ ١ ص ٧ .
(٤٧) الآمدى : الموازنة جـ ١ ص ٢٣ ؛ وانظر الفصل الممتع الذى كتبه الدكتور محمد ياسر شرف تحت عنوان : تجربة أبى تمام ص ٢١ - ٣٩ فى كتابه : مستقبل الشعر .
(٤٨) الموشح ص ٣٨٤ .
(٤٩) السابق ص ١٦٨ .
(٥٠) السابق ص ٢٢٥ .
(٥١) الأغانى جـ ٨ ص ٣٠٣١ .
(٥٢) داود سلوم : النقد ص ٨٨ .
(٥٣) فى مقالته . . . Growth ص ١٣٥ .
(٥٤) طه إبراهيم : تاريخ النقد ، صفحات ٩٥ - ١٠٠ .

المصادر حسب ورودها فى المقالة :

- عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية فى النقد العربى ط أولى . القاهرة ١٩٥٥ .
- ويلبريس سكوت : خمسة مداخل إلى النقد الأدبى . ترجمة د/عناد غزوان إسماعيل وجعفر صادق الخليلى . العراق ١٩٨١ .
- محمد ياسر شرف : مستقبل الشعر . دمشق ١٩٨٢ .
- بدوى طبانة : دراسات فى نقد الأدب العربى . القاهرة ١٩٥٤ .
- Von Garunebaum: Growth and Structure Of Arabic Poetry, The Arab Heritage, Princeton Univ. Press, 1944
- الجاحظ : البيان جـ ٢ تحقيق الأستاذ عبد السلام هارون . ط ٣ القاهرة ١٩٦٨ .
- أحمد مطلوب : مناهج بلاغية ، ط أولى ، بيروت ١٩٧٣ .
- حفنى شرف : النقد الأدبى عند العرب . القاهرة ١٩٧٠ .
- المرزبانى : الموشح . تحقيق على البجاوى . القاهرة ١٩٦٥ .
- الأصمعى : فحولة الشعراء ، تحقيق Charles C. Torrey ط أولى ، بيروت ١٩٧١ .
- القرشى : جمهرة أشعار العرب . تحقيق على البجاوى ، ط أولى ، القاهرة ١٩٦٧ .
- ابن طباطبا : عيار الشعر . تحقيق طه الحاجرى وزغلول سلام . القاهرة ١٩٥٦ .
- سعيد الأفغانى : أسواق العرب . ط ثانية . دمشق ١٩٦٠ .
- ابن قتيبة : الشعر والشعراء . تحقيق أحمد شاكر . ط ثانية ، القاهرة ١٩٦٦/ ١٩٦٧ .
- طه إبراهيم : تاريخ النقد الأدبى عند العرب . القاهرة ١٩٥٦ .
- ديوان لبيد : تحقيق إحسان عباس . الكويت ١٩٦٢ .
- البخارى : صحيح البخارى جـ ١ فتح البارى فى شرح صحيح البخارى للحافظ العسقلانى . بيروت ١٣٠٠ هـ .
- ابن سلام : طبقات فحول الشعراء . تحقيق محمود شاكر . القاهرة ١٩٥٢ .
- المرزوقى : شرح ديوان الحماسة . نشره أحمد أمين ، عبد السلام هارون ، ط أولى ، القاهرة ١٩٥١ .
- المبرد : الكامل ، تحقيق محمد إبراهيم والسيد شحاته . القاهرة ١٩٥٦ .
- Francesco Gabriell: Religious Ppoetry in Early Islam. Arabic Poetry: Theory and Practice. ed. by: Von Grunebaum. Otto Harrassowitze, Wiesbaden 1973.
- القرآن الكريم .
- ديوان كثير عزة : تحقيق إحسان عباس . بيروت ١٩٧١ .
- ديوان جرير : تحقيق محمد إسماعيل الصاوى . بيروت ١٩٦٩ .
- الأصفهانى : كتاب الأغانى ، تحقيق إبراهيم الإبيارى . القاهرة ١٩٦٩ .
- ديوان الكميت : جمع داود سلوم . بغداد ١٩٦٩ .
- الجوهرى : الصحاح . تحقيق أحمد العطار . القاهرة ١٩٥٦ .
- ابن منظور : لسان العرب . نسخة مصورة عن طبعة بولاق . بدون تاريخ .
- أحمد أمين : النقد الأدبى . القاهرة ١٩٦٣ .
- ابن رشيق : العمدة : بتحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد . ط ٤ ، بيروت ١٩٧٢ .
- ابن الأنبارى : نزهة الألباء فى طبقات الأدباء . تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم . القاهرة ١٩٦٧ .
- طه حسين : من حديث الشعر والنثر ، ط ١٠ ، القاهرة ١٩٦٩ .
- ابن سنان : سر الفصاحة . تحقيق على فودة . القاهرة ١٩٣٢ .
- محمد عيد : الرواية والاستشهاد باللغة . القاهرة ١٩٧٢ .
- إبراهيم سلامة : بلاغة أرسطو بين العرب واليونان . ط ٢ القاهرة١٩٥٢ .
- الآمدى : الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى . تحقيق الأستاذ السيد صقر القاهرة ١٩٦١ .
- داود سلوم : النقد العربى القديم . ط ٢ بغداد ١٩٦٦ .

اللفظ والمعنى في البيان العربي*

محمد عابد الجابرى

١ - لعلنا لانجانب الصواب إذا قلنا إن المشكلة الإبيستمولوجية الرئيسية في النظام المعرفي البياني ؛ المشكلة التي أسست هذا النظام ، أو على الأقل بلورته وبقيت تغذيه منذ عصر التدوين إلى اليوم ، هي مشكلة الزوج : اللفظ/المعنى .

كيف يمكن ضبط العلاقة بين اللفظ والمعنى في الخطاب البياني ؟

تلك هي المشكلة الرئيسية في الحقل البياني بمختلف مناطقه وقطاعاته ؛ فقد هيمنت على تفكير اللغويين والنحاة ، وشغلت الفقهاء والمتكلمين ، واستأثرت باهتمام البلاغيين والمشتغلين بالنقد ؛ نقد الشعر ونقد النثر ، دع عنك المفسرين والشراح الذين تشكل العلاقة بين اللفظ والمعنى موضوع اهتمامهم العلمي الصريح . وغنى عن البيان أن ما يهمنا هنا ليس التأريخ لآراء هؤلاء وأولئك حول هذه المسألة ، ولا دراسة ما يمكن أن يطلق عليه « نظرية المعنى » عند المفكرين البيانيين ؛ إذ إن ما يهمنا أساساً هو الجانب الإشكالي فيها ، ومدى مساهمتها في قولبة العقل البياني العربي ؛ أعني تحديد مرتكزاته وطريقة نشاطه ونوع علاقته باللغة وتعامله معها .

وانطلاقا من هذا الشاغل الابيستمولوجي نسجل ، بادىء ذي بدء ، أن أول ما يلفت الانتباه في الدراسات والأبحاث البيانية ، سواء في اللغة أو النحو ، أو الفقه أو الكلام ، أو البلاغة أو النقد الأدبي هو ميلها العام والواضح إلى النظر إلى اللفظ والمعنى بوصفهما كيانين منفصلين ، أو على الأقل بوصفهما طرفين يتمتع كل منهما بنسبة واسعة من الاستقلال عن الآخر . نجد هذا واضحاً في الطريقة التي سلكها اللغويون في جمع اللغة ووضع معاجم لها ؛ وهي بصورة عامة طريقة الخليل بن أحمد ، التي انطلق فيها من حصر الألفاظ التي يمكن تركيبها من الحروف الهجائية العربية ، والبحث فيها عما له معنى ؛ أى « المستعمل » ، وعما ليس له معنى ؛ أى « المهمل » . لقد كرست هذه الطريقة[1] النظر إلى الألفاظ بوصفها فروضاً نظرية أو ممكنات ذهنية يمكن أن يكون العرب قد استعملوها في مخاطباتهم وتسمياتهم للأشياء ويمكن أن يكونوا قد أهملوها . ولما كان تحقيق تلك الفروض يتم بالرجوع إلى السماع ؛ أى إلى نوع من الاستقراء لكلام العرب ، وبما أن هذا الاستقراء لم يكن استقراء تاما ، وما كان بالإمكان أن يكون كذلك ؛ نظراً لتعدد القبائل العربية ، واختلاف لهجاتها ، وتباعد منازلها الخ . . فإن « المهمل » لم يكن ينظر إليه ، في عصر التدوين على الأقل ، على أنه مهمل بصفة نهائية ، بل بصفة « مؤقتة » ، ومن ثم فقد كان يتمتع بنوع من « الوجود » أو « الكيان » ، حتى ولو لم يكن له معنى . ولهذا نجد بعض اللغويين يعرفون الكلام بأنه « ما انتظم من الحروف المسموعة المتميزة » ، دون أن يشترطوا فيه أن يكون مفيداً لمعنى ، ولا وقوع المواضعة عليه ، وإنما قسموه إلى المهمل والمستعمل ؛ وقد « وصفوا المهمل بأنه كلام وإن لم يوضع لشىء »[2] . ومعنى ذلك أن اللفظ العربي يتمتع منذ البدء بكيان خاص به في استقلال عن « المعنى » . ومن هنا ستكون العلاقة بين اللفظ والمعنى واحدة من تلك العلاقات التي يمكن أن تأخذ اتجاهات متعددة وتخضع لمحددات مختلفة .

* تفضل الكاتب وخص مجلة «فصول» بهذا القدر من كتابه «بنية العقل العربي : دراسة تحليلية لنظم المعرفة في الثقافة العربية» . والكتاب ماثل للطبع .

هذا التصور البيانى للعلاقة بين اللفظ والمعنى الذى نجده سائداً لدى جامعى اللغة وواضعى النحو ، كان هو نفسه السائد فى مجالات اللغويين والمتكلمين والفقهاء حول « أصل اللغة » : هل ترجع إلى المواضعة والاصطلاح أم إلى التوقيف والإلهام . إن الاختلاف فى هذه المسألة لم يكن يرجع إلى أسس لغوية أو اجتماعية (سوسيولوجية) ، بل كان امتداداً للخلاف بين أصحاب الرأى وأصحاب الحديث ، بين المعتزلة وأهل السنة . فأصحاب الرأى من الفقهاء والمعتزلة من المتكلمين قالوا بـ « المواضعة » بناء على أسس ترجع إلى منطلقاتهم وأصولهم فى الفقه والكلام . وقد تمسك أهل السنة بالقول بـ « التوقيف » للسبب نفسه ؛ أى لأن أصولهم المذهبية فى الفقه والكلام تفرض عليهم ذلك(٣) . أما نظرتهم جميعاً إلى العلاقة بين اللفظ والمعنى فقد كانت تقوم على الفصل بينهما . فالقائلون بأن أصل اللغة يرجع إلى المواضعة والاصطلاح كانوا يتصورون أن جماعة من الحكماء اتفقوا على إطلاق ألفاظ معينة على أشياء معينة ، ثم أذاعوا ذلك فى الناس . أما القائلون بالتوقيف والإلهام فقد قالوا أن الله ألهم نبياً من أنبيائه بأسماء الأشياء ثم عمل النبى وصحبه على نشرها بين الناس . وهم غالباً ما يستندون فى هذا إلى قوله تعالى : ﴿ وعلم آدم الأسماء كلها ﴾ (البقرة — ٣١) . وإذن فلقد كانوا جميعاً ، القائلون بالمواضعة والقائلون بالتوقيف ، متفقين على أنه كان هناك فى « الأصل » واضع للغة ، والخلاف بينهم إنما كان حول شخصية هذا « الواضع » : هل هو نبى يوحى إليه ، أم حكيم (= فيلسوف) اعتمد عقله فى وضع الأسماء للأشياء(٤) .

نعم كان هناك من قال : « إن الألفاظ تدل على المعانى بذواتها » ؛ بمعنى أن أصل اللغة يرجع إلى محاكاة أصوات الطبيعة كما فى لفظ « خرير » الذى يحكى صوت الماء . غير أن هذه « النظرية الطبيعية » التى يقال إن شخصاً اسمه عباد بن سليمان قد قال بها ، قد رفضت رفضاً تاماً من جهة الأغلبية الساحقة من اللغويين والمتكلمين والفقهاء . على أن صاحب هذا الرأى م يكن يصدر ، فيما يبدو ، عن دوافع معرفية محض ، وإنما قال به استناداً إلى وجهات « كلامية » عقلية . فلقد احتج لرأيه بالقول إنه لولا « الدلالة الذاتية للألفاظ على المعانى لكان وضع لفظ من بين الألفاظ بإزاء معنى من بين المعانى ترجيحاً بلا مرجح ، وهو محال »(٥) ؛ والأمر الذى يوحى بأن القول بـ « الدلالة الذاتية » للألفاظ على المعانى إنما كان من أجل حماية هذا المبدأ ، مبدأ كون « الترجيح بلا مرجح محال » ، وهو من أهم المبادىء التى يقوم عليها الاستدلال فى علم الكلام ، خصوصاً فى أهم قضية عقدية ، قضية إثبات حدوث العالم ، ومن ثم وجود الله .

وجملة القول إن المناقشات التى جرت بين البيانيين ، من لغويين وفقهاء ومتكلمين فى موضوع « أصل اللغة » ، كانت تنطلق من المنطق ذاته الذى انطلق منه جامعو اللغة وواضعو المعاجم : تصور المعانى والمسميات فى جانب ، والألفاظ والأسماء فى جانب آخر . ومن هنا كانت الإشكالية الرئيسية والأساسية فى النظام المعرفى البيانى تدور حول محور واحد هو العلاقة بين اللفظ والمعنى ، كيف يمكن إقامتها وضبطها ، وما أنواعها ، على نحو ما سنرى فى هذا المقال .

٢ —

على الرغم من أن اهتمام النحاة الأوائل كان منصرفاً أساساً إلى وضع قواعد تمكن من يراعيها من « انتحاء سمت كلام العرب فى تصرفه من إعراب وغيره كالتثنية والجمع والتحقير والتكسير والإضافة والنسب والتركيب وغير ذلك ليلحق من ليس من أهل اللغة العربية بأهلها فى الفصاحة لينطق بها وان لم يكن منهم »(٦) ، فإن تقعيد كلام العرب على مستوى المبنى (= صيغ الكلمات والتراكيب) لم يكن من الممكن القيام به بدون الاصطدام بالإشكالية التى نحن بصددها ، إشكالية اللفظ والمعنى . وليس هذا راجعا إلى العلاقة غلوثيقة التى تربط المبنى بالمعنى فى كل لغة ، بل يرجع كذلك ، بالدرجة الأولى ، إلى خصوصية الكتابة العربية التى تنفصل فيها عناصر اللفظ وأصوله وهيأته (الحروف والوزن) عن علامات المعنى ومحدداته (الحركات) . ومن هنا كان المشكل الرئيسى فى النحو العربى هو « الشكل » أو « الضبط » ؛ أى وضع الحركات ، التى هى علامات تحدد المعنى المقصود ، على الكلمات(٧) ، ومن ثم فإن وظيفة النحو العربى هى تخصيص المعنى وتحديده أكثر مما هى تنظيم المبنى وضبطه .

ولم يكن النحاة ، حتى الأوائل منهم ، لتفوتهم هذه الحقيقة ؛ حقيقة ارتباط وظيفة النحو العربى بتحديد المعنى وتخصيصه أكثر من ارتباطها بضبط المبنى وتنظيمه . بل إنهم يذهبون إلى أبعد من ذلك فيجعلون الخطوة الأولى فى وضع النحو العربى مرتبطة بخطأ فى الإعراب ارتكبته طفلة صغيرة ، إذ يحكى أن ابنة أبى الأسود الدؤلى المتوفى سنة ٦٩ هـ . « قالت له ذات يوم : يابه ما أشدُّ الحرِّ ، فقال لها الرمضاء فى الهاجرة يابنية . . . فقالت له : لم أسألك عن هذا ، وإنما تعجبت من شدة الحر . فقال لها فقولى إذن : ما أشدَّ الحرَّ . ثم قال إنا لله ، فسدت ألسنة أوغدنا ، وهم أن يضع كتاباً يجمع فيه أصول العربية . . . »(٨) . وهكذا فعبارة « ما أشد الحر » يمكن أن ينطق بها على صورة معينة فتفيد الاستفهام ، ويمكن أن ينطق بها على صورة أخرى فتفيد التعجب . والاختلاف بين الحالتين يرجع ، لا إلى عدد الحروف ولا إلى طريقة نظمها ولا إلى تركيب العبارة ، بل يرجع فقط إلى الحركات ، أى علامات الإعراب .

و « الإعراب » فى اصطلاح النحاة هو « الإبانة عن المعنى » . وفى هذا الصدد يقول الزجاجى : « والإعراب أصله البيان . يقال أعرب الرجل عن حاجته إذا أبان عنها ، ورجل معرب أى مبين عن حاجته » . ثم يضيف قائلاً : « إن النحويين لما رأوا فى أواخر الأسماء والأفعال حركات تدل على المعانى وتبين عنها سموها إعراباً أى بيانا ؛ وكأن البيان بها يكون . . . ويسمى النحو إعرابا والإعراب نحوا . . . »(٩) . ويقول ابن فارس : « من العلوم الجليلة التى خصت بها العرب الإعراب الذى هو الفارق بين المعانى المتكافئة فى اللفظ ، وبه يعرف الخبر الذي هو أصل الكلام ، ولولاه ما ميز فاعل من مفعول ، ولا مضاف من منعوت ، ولا تعجب من استفهام ، ولا صدر من مصدر ، ولا نعت من توكيد »(١٠) .

« النحو إعراب » ، والإعراب هو « الفارق بين المعانى المتكافئة فى اللفظ » وإذن فمركز اهتمام الحاة يقع داخل الإشكالية التى نحن بصددها إشكالية اللفظ والمعنى .

ومن هنا كان من الضرورى لمن يريد رصد أبعاد هذه الإشكالية العودة إلى « الكتاب » ؛ كتاب سيبويه . لقد جرت العادة على عد هـذا الكتاب كتـاباً فى « النحـو » ، وهـذا صحيـح . ولكن ليس « النحو » كما نفهمه نحن اليوم وكما هو معروف فى اللغات الأجنبية بوصفـه « مجمـوع القـواعـد التى تمكن من اتبعهـا من نـطق لغـة ما وكتابتها ، بصورة صحيحة » . كلا ، فإن النحو العربى كما نقرؤه فى مرجعه الأول « الكتاب » ، ليس مجرد قواعد لتعليم النطق السليم والكتابة الصحيحة باللغة العربية ، بل هو أكثر من ذلك « قوانين » للفكر داخل هذه اللغة ، وبعبارة بعض النحاة القـدماء : « النحـو منطق العربية » . وهذا ما كان يعيه ، تمام الوعى ، سائر البيانين إذ كانوا يعدون كتاب سيبويه كتـابا فى « علـم العـربيـة » : نحـوا ولغة وبلاغة ومنطقاً ، كتاباً يمكن من استوعبه من الإمساك بمفاصل العلوم البيانية كلها بما فى ذلك الفقه . يذكر أبو اسحق الشاطبى أن الجرمى الفقيه قال : « أنا منذ ثلاثين سنة أفتى الناس من كتـاب سيبويـه » (= فى مسـائـل الفقـه) . ثم يشـرح الشـاطبـى السـر فى ذلـك فيقول : « وكتاب سيبويه يتعلم منه النظر والتفتيش . والمراد بذلك أن سيبويه وإن تكلم فى النحو فقد نبه فى كلامه على مقاصد العرب وأنحاء تصرفها فى ألفاظها ومعانيها ، ولم يقتصر فيه على بيان أن الفاعل مرفوع والمفعول منصوب ونحو ذلك ، بل هو يبين فى كل باب ما يليق به حتى أنـه احتوى عـلى علم المعانى والبيـان ووجوه تصـرفات الألفـاظ فى المعانى »[١١] .

تصرف الألفاظ فى المعانى ؟ . . كيف ؟

يجيب سيبويه عن هذا السؤال فى أبواب من الكتاب . من ذلك مثلاً باب بعنوان « باب اللفظ للمعانى » يقول فيه : « اعلم أن من كلامهم اختـلاف اللفظين لاختـلاف المعنيين ، واختـلاف اللفـظين والمعنى واحد ، واتفاق اللفظين واختلاف المعنيين »[١٢] . يأتى بعده باب آخر بعنوان : « باب ما يكون فى اللفظ من الأعراض » يقول فيه : « اعلم أنهم مما يحذفون (= ربما يحذفون) الكلم وإن كان أصله فى الكلام غير ذلك ، ويحذفون ويعوضون ويستغنون بالشىء عن الشىء الذى فى أصله فى كـلامهم أن يستعمل حتى يصير ساقطاً »[١٣] . وتتـوالى الأبواب حول علاقة اللفظ بالمعنى فى كتاب سيبويه ، فهذا « باب فى وقوع الأسماء ظروفاً وتصحيح اللفظ على المعنى »[١٤] . و « هذا باب استعمال الفعل فى اللفظ لا فى المعنى لاتساعهم فى الكلام ولـلإيجاز والاختصار »[١٥] .

على أن مسألة « تصرف الألفاظ فى المعانى » ووجوه هذا التصرف ليست مطروحة فى كتاب سيبويـه فى الأبواب التى تحـمـل مثل هـذه العناوين وحدها ، بل هى حاضرة فى كل باب من أبـواب الكتاب تقريباً ، إذ ما من مسألة نحوية يتناولها بالتحليل إلا ونجده يربط فيها بين التغيرات التى تحدث على مستوى اللفظ وما ينتج عنها من تعديل أو تحوير على مستوى المعنى . من ذلك مثلاً قوله : « هذا باب يختار فيه الـرفع ، وذلـك كقـولـك : لـه عِلْمٌ علمُ الفقهـاء ، ولـه رأى رأى الأصلاء . وإنما كان الرفع فى هذا الوجه لأن هذه خصال تذكرها فى الرجل كالحلم والعقل والفضل ، ولم ترد أن تخبر أنك مررت برجل فى حال تعلم وتفهم ، ولكنك أردت أن تذكر الرجل بفضل فيه وأن تجعل ذلك خصلة قد استكملها كقولك حسب حسب الصالحين ، لأن هذه الأشياء وما يشبهها صارت تحلية عند الناس وعلامات ، وعلى هـذا الوجه رفع الصوت . وإن شئت نصبت فقلت عِلْمٌ عِلْمَ الفقهاء ، كأنك مررت به فى حال تعلم وتفقه ، وكأنه لم يستكمل أن يقال له عالم »[١٦] .

ومن وجـوه «تصرف الألفـاظ فى المعانى» تصـرفا منـطقيا تحـديد «الجهات» المنطقية النحوية بالإخبار على النكرة بنكرة ، وذلـك ما يشرحه سيبويه فى باب يقول فيه : «هذا بـاب تخبر فيـه عن النكرة بالنكرة ، وذلك كقولك : ما كان أحد مثلك ، وليس أحد خيرا منك وما كان أحد مجترئا عليك . وإنما حسن الإخبار ها هنا عن النكرة حيث أردت أن تنفى أن يكون فى مثل حاله شىء أو فوقه لأن المخاطب قد يحتاج إلى أن تعلمه مثل هـذا . وإذا قلت : كان رجـل ذاهبا ، فليس فى هذا شىء تعلمه كان قد جهله . ولو قلت : كان رجل من آل فلان فارسا : حَسُنَ ، لأنه قد يحتاج إلى أن تعلمه أن ذلك فى آل فلان وقد يجهله . ولو قلت : كان رجل فى قوم فارسا ، لم يَحْسُن . لأنه لا يستنكر أن يكون فى الدنيا فارس وأن يكون من قوم ، فعلى هذا النحو يحسن ويقبح . ولا يجوز فى «أحد» أن تضعه فى موضع واجب . لو قلت : كان أحد من آل فلان «لم يجز» لأنه إنما وقع فى كلامهم نفيا عاما . يقول الرجل : أتانى رجل ، يريد واحدا فى العدد لا اثنين . فتقول : ما أتاك رجل ، أى أتاك أكثر من ذلك . ثم يقول : ما أتانى رجل ولا امرأة . فتقول ما أتاك رجل ، أى : امرأة أتتك . ويقول : أتانى اليوم رجل ، أى : فى قوته ونفاذه . فتقول : ما أتاك رجل ، أى : أتاك الضعفاء . فإذا قال : ما أتاك أحد ، صار نفيا عاما لهذا كله ، فإنما مجراه فى الكلام هذا . ولو قلت : ما كان مثلك أحدا ، أو : ما كان زيد أحدا ، كنت ناقضا ، لأنه قد علم أنه لا يكون زيد ولا مثله إلا من الناس»[١٧] .

وواضح أننا هنا لا بإزاء تقرير قواعد نحوية تضبط كيفيـة النطق والكتابة ، بل بإزاء تقرير جهات الكلام ومعايير التفكير : فى النص الأول كان الأمر يتعلق ببيان كيف أن الإعراب هو الذى يحدد قصد المتكلم . فرفع كلمة «علم» الثانية فيقولنا : «له علم علم الفقهاء» يعطى للعبارة معنى يختلف تماما عن المعنى الذى يكون لها مع النصب . وهذا يعنى أن المتكلم ، عندما يحرك شفتيه وينطق بالعبارة ، يمارس عملية اختيار على صعيد المعنى ، أى أنه يفكر وهو يتكلم ، أو يتكلم وهو يفكر . وإذا كان هذا عاما فى جميع اللغات فإن الفرق بين اللغة العربية واللغات الأخرى التى تكتب فيها «الحركات» وتعد حـروفا تدخل فى تكـوين الكلمة ، إنمـا نلمسه بصـورة جلية واضحة عند القراءة . فنحن عندما نقرأ : «له علم علم الفقهاء» لا نستطيع النطق بهذه العبارة إلا بعد التفكير فى المعنى ، أى بعد اتخاذ قرار نختار بموجبه المعنى الذى نعتقد أنه قصد المتكلم ، ومن ثم فإنه إذا كان النحو فى اللغات الأجنبية يساعد على النطق الصحيح لغويا ، دون أن يكون لذلك كبير علاقة بتحديد المعنى الذى يقصده المتكلم ، فإننا فى اللغة العربية لا نستطيع قـراءة النص قراءة صحيحـة إلا بعد اتخـاذ قرار بخصوص المعنى الذى نعتقد أو نرجح أن المتكلم يقصده دون غيره . وبعبارة قصيرة : فى اللغات التى تكتب فيها الحركات مع الحروف : نقرأ لنفهم . أما فى اللغة العربية فيجب أن نفهم أولا حتى نتمكن من القراءة الصحيحة .

على أن التداخل بين التفكير والنطق ، بين «المنطق» و «النحو» فى اللغة العربية ليس راجعا إلى طريقة الكتابة وحسب ؛ أعنى الكتابة بدون حركات ، بل إن الأمر أعم من ذلك وأعمق . وهذا ما يكشف عنه النص الثانى الذى أوردناه سابقا ، المتعلق بالإخبار عن النكرة بالنكرة . فالعبارة التى حللها سيبويه فى هذا النص لا يتعلق المعنى فيها بالحركات ، بل بكون الكلمة التى وضعت خبرا جاءت نكرة . وهكذا فسواء وضعنا الحركات على ألفاظ تلك العبارات أو لم نضعها فـ «تصرف الألفاظ فى المعانى» يبقى قائما ، لأن مسألة المعنى ، وأعنى «قصد المتكلم» تظل مطروحة من الناحية المنطقية البحت . وفى الحقيقة لم يكن تحليل سيبويه فى النص المذكور تحليلا نحويا وإنما كان تحليلا منطقيا : لقد كان يحدد للجملة العربية جهاتها المنطقية ، جهات «الحسن» و «القبح» و «الجواز» و«الوجوب» و«التناقض» . . . إن هذه الجهات ، أو الموجهات ليست تتعلق بالنطق والكتابة ؛ ومن ثم فهى ليست من ميدان قواعد اللغة ، وإنما هى معايير تتعلق بالمعنى ؛ أى أنها من ميدان قواعد التفكير ، أو «قانون الفكر» : المنطق . ولكن هذا التداخل بين ما هو قواعد لغة وما هو قوانين فكر فى كتاب سيبويه ــ وفى الدرس النحوى العربى القديم بعامة ــ لم يكن يأتى عرضا كما قد يتوهم فى النص السابق حيث كان الحديث عن « النكرة » وهى من موضوعات النحو ، بل لقد عقد سيبويه فى «الكتاب» ذاته بابا خصصه للجهات النحوية المنطقية المذكورة آنفا ، وهو بعنوان «باب الاستقامة من الكلام والإحالة» ، وفيه صنف الكلام إلى «مستقيم حسن ، ومحال ، ومستقيم كذب ، ومستقيم قبيح ، وما هو محال كذب»[18] .

وواضح أننا هنا إزاء جهات ــ أو موجهات[19] Modalité مركبة من جهات عقلية منطقية تخص المعنى ، وجهات لغوية نحوية تخص تركيب الكلام : فالكلام «المستقيم الحسن» مثل «أتيتك أمس» مستقيم اللفظ (جهة نحوية) حسن المعنى (جهة عقلية) . والكلام «المستقيم المحال» ، «مثل أتيتك غدا» مستقيم اللفظ (جهة نحوية) ومحال المعنى (جهة عقلية) ، هو محال لأنه يجمع بين متناقضين الماضى والمستقبل . أما الكلام «المستقيم الكذب» ، مثل «حملت الجبل» ، فهو مستقيم اللفظ (جهة نحوية) ولكنه كذب من حيث المعنى (جهة عقلية) . أما «المستقيم القبيح» مثل قد زيد رأيت ، فهو مستقيم لفظا ، ولكنه قبيح من حيث ترتيب الكلمات (جهة نحوية) . يبقى أخيرا «المحال الكذب» ، مثل «سوف أشرب ماء البحر أمس» ، فهو مستقيم لفظا ، (جهة نحوية) ، ولكنه محال عقلا ؛ لأنه يجمع بين المستقبل والماضى ؛ بين «سوف» و«أمس» ، بالإضافة إلى أنه كذب ؛ لأن المتكلم لا يستطيع أن يشرب ماء البحر ؛ فهو يدعى كذبا .

لم يكن سيبويه هو الوحيد الذى اتجه بالدرس النحوى العربى هذا الاتجاه الذى يتداخل فيه المنطق واللغة ، بل إن عمله إنما كان جمعا وتنظيما للمناقشات النحوية اللغوية البلاغية المنطقية التى انشغل بها جيله والجيل السابق له ، وأغنتها ، بل شعبتها الأجيال التالية حتى أصبحت مسائل النحو واللغة والبلاغة والمنطق[20] متداخلة متشابكة تعرض فى كتاب واحد ، وأحيانا فى سياق واحد كما نجد فى «الكامل» للمبرد وفى غيره .

وكما اتجه اهتمام النحاة إلى الفروض اللغوية ، التى مزجوا فيها بين الجهات العقلية المنطقية والجهات اللغوية النحوية بحرصهم على التمييز بين «ما يصح» من الكلام و«ما لا يصح» ، بين «ما يجوز» و«ما لا يجوز» ، اهتموا كذلك بالبحث فى الدلالة وأنواعها وترتيبها من حيث القوة والضعف . هكذا يميز ابن جنى ، مثلا ، بين ثلاثة أصناف من الدلالة : لفظية ، وصناعية ، ومعنوية . ففعل «قام» ، مثلا يدل لفظه على مصدره ، أى على القيام ؛ وهذه دلالة لفظية ؛ ويدل بناؤه ، أى صيغته ووزنه ، على زمانه ؛ وهذه دلالة صناعية ؛ ويدل معناه (بوصفه فعلا لا اسما ولا حرفا) على فاعله ؛ وهذه دلالة معنوية . وأقوى هذه الدلالات فى نظر ابن جنى هى الدلالة الصناعية «لأنها وإن لم تكن لفظا فهى صورة يحملها اللفظ ويخرج عليها ويستقر على المثال المعتزم بها . فلما كانت كذلك لحقت بحكمه وجرت مجرى اللفظ المنطوق فدخلا بذلك فى باب العلوم المشاهدة . وأما المعنى فإنما دلالته لاحقة بعلوم الاستدلال (= المعرفة الاستدلالية) وليست فى حيز الضروريات (= المعرفة الحسية . . .) . ألا ترى حين تسمع «ضرب» قد عرفت حدثه وزمانه ، ثم تنظر فيما بعد فتقول : هذا فعل ولابد له من فاعل ، فليت شعرى من هو ؟ وما هو ؟ فتبحث حينئذ إلى أن تعلم الفاعل ؛ من هو ، ما حاله ، من موضع آخر لا من مسموع ضرب»[21] .

ولابد من الوقوف قليلا مع ما يقرره ابن جنى هنا ، لأن الأمر يتعلق بمسألة ذات أهمية بالغة ، وتشكل مظهرا من مظاهر خصوصية اللغة العربية على المستوى الذى يهمنا هنا : مستوى العلاقة بين اللفظ والمعنى . إن تمييز ابن جنى فى اللفظ الواحد ، «قام» مثلا ، بين الدلالة اللفظية والدلالة الصناعية والدلالة المعنوية ، لا يتأتى إلا فى اللغة العربية حيث تبتدىء الجملة بالفعل غالبا ، أو على الأقل حيث يمكن النطق بالفعل وحده دون أن يسبق ذكر الفاعل ، وأيضا حيث تقوم الصيغة أو الوزن الصرفى (فعل ، انفعل ، افتعل ، تفاعل . . . فاعل ، مفعول ، فعيل ، فعال . . .) جسراً بين اللفظ والمعنى . إن لفظ «ضرب» صيغته هى فعل ، وبما أن أصل المشتقات عند المدرسة البصرية ، وابن جنى من أنصارها ، هو المصدر (لا الفعل كما يقول الكوفيون) ، فإن «ضرب» ــ الفعل ، يدل على مصدره أى على الأصل اللغوى الذى اشتق منه ، والذى يتألف من الحروف الثلاثة (ض . ر . ب) . ولكن الأصل اللغوى فى العربية مجرد حروف لا يمكن النطق بها إلا إذا اتخذت هيئة ، أى وزنا معينا ، أى إلا إذا «حركت» . فوضع الحركات على «ضرب» معناه إعطاؤها قالبا منطقيا ، وهو بتعبير ابن جنى «صورة يحملها اللفظ» . وهذه الصورة هى التى تعين دلالته (ضَرَب بالفتح تدل على من فعل الفعل ، وبالضم والكسر تدل على من وقع عليه الفعل ، وبالفتح والسكون تدل على الحدث مجردا عن الزمان ، كما تدل على الصنف من الشىء ، وبالفتح والكسر تدل على فاعل الضرب أو جيده . . . الخ . أضف إلى ذلك ضارب ، ضريب ، مضروب ، ضراب . . . الخ) . ولما كانت صيغة هذا القالب المنطقى تستفاد بالنطق بها مع المادة اللغوية ، كانت الدلالة التى يحملها ، مثلها مثل دلالة المادة اللفظية ، «تدخل فى باب العلوم المشاهدة» أى المعارف الحسية . فعندما نسمع كلمة «ضارب» نعرف ضرورة ــ أى بالإدراك الحسى الذى لا سبيل إلى دفعه ــ أن الأمر يتعلق بمن فعل الضرب . أما عندما نسمع كلمة

«مضراب» فإن الصيغة الصرفية تدلنا على أن الأمر يتعلق بشخص كثير الضرب ، . . . وهكذا . وإنما كانت الدلالة الصناعية الراجعة إلى هيئة الكلمة ووزنها أقوى من الدلالة اللغوية المحض ؛ لأنها نتيجة تعديلات وإضافات للمادة اللغوية الأصل ، فكأن الزيادة فى عدد حروف الكلمة أو فى نغمتها الموسيقية يؤدى حتما إلى الزيادة فى معناها ، وهذا فى الحقيقة ما يقرره ابن كثير بوضوح لا مزيد عليه حينما يقول : **«إن اللفظ إذا كان على وزن من الأوزان ثم نقل إلى وزن آخر أكثر منه ، فلابد أن يتضمن من المعنى أكثر مما تضمنه أولا ، لأن الألفاظ أدلة المعانى وأمثلة للإبانة عنها ، فإذا زيد فى الألفاظ أوجبت القسمة زيادة فى المعانى»**(٢٢) .

يبقى بعد ذلك ما أسماه ابن جنى بـ «الدلالة المعنوية» التى تحصل استدلالا : فعندما نسمع لفظ «ضرب» فى صيغة الفعل فإن فكرنا يتجه مباشرة إلى التساؤل عن : من فعل الضرب . وهذا بناء على مقدمة منطقية ميتافيزيقية من المقدمات الأساس فى النظام المعرفى البيانى وحقله المعرفى والأيديولوجى ، هى قولهم : «الفعل لابد له من فاعل» (= العالم حادث لابد له من محدث) . . . ومما يهمنا إبرازه هنا ليس المقدمات الفلسفية المؤسسة للحقل المعرفى البيانى ، وإنما يهمنا التأكيد على الطابع المنطقى للقوالب الصرفية العربية ، سواء تعلق الأمر بالأفعال أو بالأسماء : فتحويل صيغة الفعل من «كسر» إلى «انكسر» ، هو تحويل للدلالة من الفعل إلى الانفعال ، مثلما أن تحويل «قتل» إلى «تقاتل» ، هو تحويل للدلالة من الفعل المستقل إلى الفعل الذى يحصل بالمشاركة . ومثل ذلك ، الأسماء المشتقة التى هى فى الواقع قوالب منطقية أشبه بـ «المقولات» فى المنطق . وإذا نحن أخذنا برأى الكوفيين القائل إن الفعل هو أصل المشتقات لا المصدر أمكن إجراء المقابلة التالية التى لا تخلو من دلالة :

مقولات أرسطو	مشتقات النحاة العرب
الجوهر	الفعل
الكم	اسم المرة أمثلة المبالغة
الكيف	اسم الهيئة الصفة المشبهة أفعل التفضيل
الإضافة	؟
المكان	اسم المكان
الزمان	اسم الزمان
الوضع	؟
الملكية	؟
الفعل	اسم الفاعل
الانفعال	اسم المفعول
؟	المصدر
؟	اسم الآلة

من تأمل هذا الجدول يمكن الخروج بعدة ملاحظات يهمنا منها ما يلى :

١ ـ هناك خانات فارغة فى الطرفين معا : فلائحة المشتقات (مقولات النحاة) خالية مما يقابل مقولات الإضافة والوضع والملكية فى لائحة أرسطو ، كما أن هذه الأخيرة خالية هى كذلك مما يقابل المصدر واسم الآلة فى لائحة النحاة . وجود هذه الخانات الفارغة ، هنا وهناك ، معناه أن التواصل لا يمكن أن يكون تاما وكاملا بين الفكر الذى يعتمد اللائحة الأولى والفكر الذى يعتمد اللائحة الثانية ، ومن ثم فإن التفاهم التام متعذر . نعم هناك تطابق بين معظم عناصر اللائحتين ولكن هناك مع ذلك تخارج واصطدام .

٢ ـ بما أن مقولات أرسطو ليست صورية منطقية محض ، ولا لغوية نحوية محض بل إنها تحمل مضمونا ميتافيزيقيا معينا ، وبما أن مشتقات النحاة هى كذلك ذات طابع منطقى وتحمل مضمونا ميتافيزيقيا معينا ، فإن عدم التطابق بين اللائحتين لابد أن يخلف « فجوة » ميتافيزيقية بين الرؤية اليونانية والرؤية العربية البيانية . ويمكن أن نلمس هذا فى غياب مقولة الملكية من اللائحة العربية ، وهو غياب ينسجم مع التصور العربى الإسلامى الذى يجعل الملك والملكية لله وحده ، فالإنسان لا يملك الأشياء وإنما يتصرف فيها بوصفها من ملكوت الله . وبالمثل يمكن تفسير غياب « اسم الآلة » فى لائحة أرسطو بكون مقولات هذه اللائحة تقوم على « الحمل » ، أى أن المقولات التسع تحمل أو تقال على المقولة الأولى : الجوهر . هذا على حين أن اسم الآلة يدل على آلة الفعل ، على أساس أن مشتقات النحاة لا تحمل على الفعل ، بل تدل على من تعلق به الفعل نوعا من التعلق : قام به أو فيه أو بواسطته . . . الخ .

٣ ـ إن الانطلاق من « الجوهر » (أى من الذات) الخ ، وحمل بقية المقولات عليه ، يجعل العبارة ، ومن ثم التفكير ، تنطق بحكم : حكم على الجوهر ـ الذات بكذا أو كذا ، فى حين أن الانطلاق من « الفعل » ، واشتقاق الأسماء منه ، يجعل الجملة تبين من صدر الفعل منه ، أو قام به ، أو ارتبط معه نوعا من الارتباط . ولا ينبغى أن نعطى هنا كبير أهمية لكون البصريين يعدون « المصدر » هو أصل المشتقات . فالخلاف بين البصريين والكوفيين فى هذه المسألة يرجع فحسب إلى نظرات يمليها المذهب النحوى الذى يدافع عنه كل منها ، وهى نظرات شكلية لفظية فى الغالب . ذلك أن المصدر والفعل هما فى الحقيقة شىء واحد : كلاهما يدل على « حدث » ، وكل الفرق بينهما أن المصدر يدل عليه مجردا من الزمان ، على حين يعين الفعل زمن وقوعه ؛ **فالمصدر ليس جوهرا ولا ذاتا ، بل هو فعل بدون زمن** . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى ينبغى ألا يلتبس علينا شأن الجملة الاسمية فى العربية ، فهى ليست مؤلفة من موضوع ومحمول تربطهما رابطة الحمل كما فى اللغات الآرية ، بل هى ، أى الجملة الاسمية ، عند النحاة العرب مبتدأ وخبر . فالأمر يتعلق لا بحمل معنى من المعانى على موضوع ، بل يتعلق فحسب بالإخبار عن اسم وقع الابتداء به فى الكلام ، وهذا الإخبار يفيد ما فعله أو ما هو عليه من حال ؛ إذ هو فى الأصل فاعل صدر منه الفعل أو قام به (محمد قائم = قام محمد . . السماء زرقاء = زرقت السماء) . **وهكذا فالأمر يتعلق فى الجملة العربية ، اسمية كانت أو فعلية ، بإصدار بيان ، وليس بإصدار حكم كما هو الحال فى الجملة اليونانية وفى اللغات الآرية بكيفية عامة** .

هذا الاختلاف بين مقولات أرسطو ومشتقات النحاة العرب وعدم التطابق التام بينهما ، بالإضافة إلى ما أبرزناه من الاختلاف بين طبيعة الجملة فى اللغة العربية وطبيعتها فى اللغة اليونانية ، وما أشرنا إليه من وجود « فجوة » ميتافيزيقية تفصل بين الرؤ يتين اللتين تعبر عنهما اللغتان العربية واليونانية . . . كل ذلك يفسر لنا ذلك الصدام الذى عرفته الثقافة العربية بين النحاة والمناطقة ، والذى عكسته بقوة ووضوح تلك المناظرة الشهيرة التى جرت بين أبى سعيد السيرافى النحوى المعتزلى ، وأبى بشر متى ابن يونس المنطقى ، فى بغداد سنة ٣٢٦هـ ، بمجلس الوزير الفضل بن جعفر بن الفرات .[٢٣]

كانت مرافعة السيرافى مركزة حول نقطة واحدة هى تأكيد المضمون المنطقى للنحو العربى ، ومن ثم إبطال ادعاء المناطقة أن النحو شىء والمنطق شىء آخر على تقدير « أن المنطق يبحث عن المعنى والنحو يبحث عن اللفظ ، فإن مَرَّ المنطقى باللفظ فبالعرض ، وإن عثر النحوى بالمعنى فبالعرض ، و[أن] المعنى أشرف من اللفظ ، واللفظ أوضع من المعنى » ، كما قال متى . إن السيرافى يرفض هذه الدعوى رفضا كاملا . إنه يرى أن « النحو منطق ولكنه مسلوخ من العربية ، والمنطق نحو ولكنه مفهوم باللغة » .

ولكى يثبت أبو سعيد السيرافى الطابع المنطقى للنحو العربى ، واستغناء العربية عن المنطق « اليونانى » ، يطرح على خصمه عدة مسائل « نحوية » لا تتعلق بالألفاظ وحدها ، بل بما وراءها من معان وأحكام منطقية . من ذلك معانى حرف « الواو » ، التى عنى النحاة بضبطها : معنى العطف والقسم والاستئناف والتقليل والمعية والحال . . . الخ . ومن ذلك أيضا الصيغ التى يجوز فيها استعمال « أفعل » التفضيل والصيغ التى لا يجوز ذلك فيها . ويخاطب أبو سعيد السيرافى خصمه متّى فى هذا الشأن قائلا : « ها هنا مسألة علاقتها بالمعنى العقلى أكثر من علاقتها بالشكل اللفظى . ما تقول فى قول القائل : زيد أفضل الإخوة . قال (متّى) : صحيح . قال (السيرافى) : فما تقول إن قال : زيد أفضل إخوته . قال (متى) : صحيح . . . فقال أبو سعيد : أفتيت على غير بصيرة ولا استبانة . المسألة الأولى جوابك عنها صحيح ، وإن كنت غافلا عن وجه صحتها . والمسألة الثانية جوابك عنها غير صحيح ، وإن كنت أيضا ذاهلا عن وجه بطلانها . . . » . ثم يشرح السيرافى وجه الصحة والبطلان فى ذلك فيقول : « إن أخوة زيد هم غير زيد ، وزيد خارج عن جملتهم . والدليل على ذلك أنه لو سأل سائل فقال : من أخوة زيد ؟ لم يجز أن تقول : زيد وعمرو وبكر وخالد ، وإنما تقول : عمرو وبكر وخالد ، ولا يدخل زيد فى جملتهم . فإذا كان زيد خارجا عن إخوته صار غيرهم ، فلم يجز أن تقول : أفضل إخوته ، كما لم يجز أن تقول : إن حمارك أفضل البغال ، لأن الحمير غير البغال ، كما أن زيدا غير إخوته . فاذا قلت : زيد خير الإخوة ، جاز ، لأنه أحد الأخوة ، والاسم يقع عليه وعلى غيره فهو بعض الإخوة . ألا ترى أنه لو قيل : من الإخوة ؟ عددته منهم ، فقلت : زيد وعمرو وبكر وخالد ، فيكون بمنزلة قولك : حمارك افره (= افضل) الحمير ؛ لأنه داخل تحت الاسم الواقع على الحمير » .

واضح أن المسألة المطروحة هنا مسألة منطقية وليست مسألة نحوية ، فهى لا تتعلق بالإعراب ، أى بوضع الحركات على الحروف ، بل تتعلق بعلاقة منطقية ، علاقة المفاضلة (أفضل ، أكبر ، أصغر ، أسبق . . .) . إن أبا بشر متى المنطقى لا يرى فرقا منطقيا بين قولنا « زيد أفضل الإخوة » ، وقولنا « زيد أفضل إخوته » ؛ لأنه يفهم « الإضافة » بما هى مقولة منطقية فهما خاصا . أما السيرافى فهو يميز بين القولين ويرى أن الثانى منهما « فاسد » ؛ لأنه يفهم « الإضافة » (أو النسبة ، أو العلاقة) فهما آخر . لقد فهم متى من الإضافة فى قولنا « زيد أفضل إخوته » ، المعنى المنطقى لمقولة الإضافة ، وهو هنا مفهوم الأخوة ، وهو علاقة ؛ فـ « علاقة الأخوة كعلاقة الأبوة كعلاقة الضعفية والنصفية والمشابهة . . . » . أما السيرافى فهو يفهم من هذه العلاقة معنى « النسبة » ؛ ولذلك نسب زيدا إلى إخوته ؛ أى جعله واحدا منهم ، يستغرقه الكل الذى ينتمى إليه ؛ ومن ثم رأى أنه لا يمكن أن يكون « أفضلهم » ؛ لأنه منهم . وبعبارة أخرى ، إن السيرافى ينظر إلى « الإضافة » من زاوية الماصدق وليس من زاوية المفهوم ، كما يفعل المناطقة[٢٤] . واعتماد الماصدق (= الأفراد ، الجزئيات) فى النظر إلى الأشياء وتعريفها ، بدل اعتماد المفهوم (= الصفات العامة ، الكل) خاصية من خاصيات الرؤ ية البيانية ، كما سنرى ذلك فى حينه .

- ٣ -

إذا كان النحاة قد ربطوا فى تفكيرهم وأبحاثهم بين منطق اللغة ومنطق العقل ، توجههم فى ذلك إشكالية العلاقة بين اللفظ والمعنى ، كما شرحناها آنفا (= النظر إليهما بوصفهما كائنين منفصلين ومستقلين) ، فإن علماء أصول الفقه قد عملوا على إحكام هذا الربط حينما طابقوا فى أبحاثهم الأصولية بين الدلالة والاستدلال ، بين طرق دلالة اللفظ على المعانى وطرق تصرف العقل فيها ؛ فربطوا هكذا بين قوانين تفسير الخطاب وتقنيات تحليله ، وبين « مبادىء » العقل وآليات نشاطه ؛ فصار عمل العقل عندهم يعنى « استثمار النص » ، وهو ما يسمونه بـ « الاجتهاد » ، وصار « المعقول » فى عرفهم هو « معقول النص » ، على حسب تعبيرهم .

إن مساهمة الفقهاء ، وعلماء الأصول منهم بخاصة ، فى التشريع للعقل العربى عموما ، وللعقل البيانى خصوصا ، مساهمة « أصيلة » وأساسية ، أبرزنا بعض مظاهرها فى موضع آخر ، وسيكون علينا فى هذا الجزء أن نبرز أبعادها ونتائجها . لنبدأ إذن بتناول البعد الذى يهمنا هنا فى هذه الدراسة ، وهو المتعلق بدور علماء أصول الفقه فى تكريس الإشكالية التى نحن بصددها وتنميتها : إشكالية اللفظ والمعنى .

إذا تصفحنا أى كتاب من الكتب المؤلفة فى أصول الفقه ، قديمة كانت أو حديثة ، فإننا سنجد « أبواب الخطاب » ، أو « المبادىء اللغوية » على حسب تعبير الفقهاء ، أو « القواعد اللغوية » على حسب تعبير بعض المعاصرين ، تشغل عادة ما لا يقل عن ثلث حجم الكتاب[٢٥] . وهذا شىء يجد تبريره فى تصورهم لموضوع علمهم ذاته . ذلك لأنه إذا كان علم أصول الفقه يدرس ، أساسا ، « وجوه دلالة الأدلة على الأحكام الشرعية » ـ والأدلة هنا هى أساسا النصوص : القرآن والسنة ـ فإن الشاغل الأول والرئيسى لأصحاب هذا العلم سيكون ، بالضرورة ، هو ضبط العلاقة بين اللفظ والمعنى

فى الخطاب الذى يتعاملون معه : الخطاب الشرعى . وبما أن هذا الخطاب قد ورد بلسان عربى ، فإن عملية « الضبط » هذه ستمتد بالضرورة إلى هذا اللسان بما هو كل .

ولكى نجعل القارىء يقدر معنا أهمية « البحث اللغوى » ووزنه فى الدراسات الأصولية الفقهية ، ولكى نمكنه من تكوين فكرة عامة واضحة عن بنية هذا العلم ، نقترح عليه الوقوف هنا قليلا مع كتاب « المعتمد فى أصول الفقه » لأبى الحسين البصرى المتوفى سنة ٤٣٦هـ . لقد اخترنا هذا الكتاب بناء على أمرين اثنين : أولهما أنه واحد من بين أربعة كتب كانت كما يقول ابن خلدون : « قواعد هذا الفن وأركانه »(٢٦) ، وثانيهما أن مؤلفه معتزلى . ومعلوم أن المعتزلة كانوا الممثلين الرسميين والمخلصين للبيان والنظام المعرفى للبيان ، وقد ظلوا دائما كذلك .

يستهل أبو الحسين البصرى كتابه بثلاثة « أبواب » جعلها بمثابة مدخل ، ذكر فى أولها « الغرض من الكتاب » ، وفى الثانى « قسمة أصول الفقه » ، وفى الثالث « ترتيب أبواب أصول الفقه » . ويهمنا هنا هذا الأخير الذى يقول فيه ما نصه : « اعلم أنه لما كانت أصول الفقه هى طرق الفقه وكيفية الاستدلال بها وما يتبع كيفية الاستدلال بها ، وكان الأمر والنهى والعموم من طرق الفقه ، وكان الفصل بين الحقيقة والمجاز تفتقر إليه معرفتنا بأن الأمر والنهى والعموم ما الذى يفيد على الحقيقة وعلى المجاز ، وجب تقديم أقسام الكلام وذكر الحقيقة منه والمجاز وأحكامها وما يفصل به بينها على الأمر والنهى ليصح أن نتكلم فى أن الأمر إذا استعمل فى الوجوب كان حقيقة . ثم الحروف ، لأنه قد يجرى ذكر بعضها فى أبواب الأمر ؛ فلذلك قدمت عليها . ثم نقدم الأوامر والنواهى على بقية الخطاب ، لأنه ينبغى أن يعرف فائدة الخطاب فى نفسه ، ثم نتكلم فى شمول تلك الفائدة وخصوصها وفى إجمالها وتفصيلها . ونقدم الأمر على النهى ، لتقدم الإثبات على النفى . ثم نقدم الخصوص والعموم على المجمل والمبين ، لأن الكلام فى الظاهر أولى بالتقديم من الخفى ، ثم نقدم المجمل والمبين على الأفعال ، لأنها من قبيل الخطاب ، ولأن المجمل كالعموم فى أنه يدل على ضرب من الإجمال ، فجعل معه . ونقدم الأفعال (= أفعال النبى) على الناسخ والمنسوخ ، لأن النسخ يدخل الأفعال ويقع بها كما يدخل الخطاب . ونقدم النسخ على الإجماع ، لأن النسخ يدخل فى خطاب الله سبحانه وخطاب رسوله ﷺ ، دون الإجماع . ونقدم الأفعال على الإجماع ، لأنها متقدمة على النسخ ، والنسخ متقدم على الإجماع ، ولأن الأفعال كالأقوال فى أنها صادرة عن النبى ﷺ . وإنما قدمنا جملة أبواب الخطاب على الإجماع ، لأن الخطاب طريقنا إلى صحته ؛ ولأن تقديم كلام الله سبحانه وكلام نبيه أولى . ثم نقدم الإجماع على الإخبار ، لأن الإخبار منها آحاد ومنها متواتر . أما الآحاد ، فالإجماع أحد ما يعلم به وجوب قبولها ، وهى أيضا أمارات ، فجاورنا بينها وبين القياس . وأما المتواترة فإنها وإن كانت طريقا إلى معرفة الإجماع فإنه يجب تأخيرها عنه كما أخرناها عن الخطاب لما وجب أن نعرف الأدلة ، ثم نتكلم فى طريق ثبوتها . وإنما أخرنا القياس عن الإجماع ، لأن الإجماع طريق إلى صحة القياس . . . » . ثم يأتى بعد ذلك الكلام فى الحظر والإباحة ، ثم أخيرا الكلام فى المفتى والمستفتى ، والإصابة فى الاجتهاد ، وبهذا تختم أبواب أصول الفقه عادة(٢٧) .

لقد أثبتنا هذا النص على طوله لأنه يقدم لنا بنية علم أصول الفقه ؛ أعنى أبوابه فى علاقتها بعضها مع بعض ، وتوقف بعضها على بعض . وإذا كان بعض المؤلفين يسلكون مسلكا آخر فى ترتيب أبواب كتبهم المؤلفة فى هذا العلم ، فإن « الترتيب » الذى قدمه لنا أبو الحسين البصرى ، والذى اعتمده فى تصنيف كتابه يمكن عده بحق الترتيب الأمثل الذى يعكس البنية الداخلية لهذا العلم . لقد اعتمد أبو الحسين البصرى فى « الترتيب » **الأسبقية المنطقية** فانطلق من المباحث اللغوية الأصولية . ذلك لأنه لما كان المنطلق فى البحث الأصولى هو الخطاب (القرآن والحديث) فقد وجب البدء بـ **أبواب الخطاب** ، وهى الأبواب التى تهتم بوضع قوانين لتفسير الخطاب . ثم يلى ذلك البحث فى أفعال النبى من حيث إنها مصدر للتشريع ، لأن أفعاله ، من حيث الدلالة ، ككلامه سواء بسواء ، فهى جزء من السنة . ثم يأتى بعد ذلك « الإجماع » وقد وجب تأخيره عن أبواب الخطاب لأن حجيته ، أى إثبات صحة الأخذ به أصلاً للتشريع ، إنما تستفاد من الخطاب . ويدخل فى الكلام عن الإجماع الكلام عن « الإخبار » لأن بعضها ، وهو خبر الآحاد من الناس ، يستدل على وجوب الأخذ بها بالإجماع ، ولأن بعضها الآخر ، وهو المتواتر ، طريق إلى إثبات حجية الإجماع . وبعد استيفاء الكلام فى الإجماع والإخبار يأتى الكلام عن القياس . وقد جاءت مرتبته بعد الإجماع لأن حجيته تثبت ــ من بين ما تثبت به ــ بالإجماع . والكلام فى القياس يدور حول أربعة أركان : الأصل والفرع والحكم والعلة . ولكل منها علاقة مباشرة بالبحث اللغوى : البحث فى العلاقة بين اللفظ والمعنى . فالأصل نص ، والحكم نص ، أو يستفاد من النص ، والعلة يهتدى إليها بقرينة توجد فى النص . وبعد استيفاء القول فى الأصول ــ أو الأدلة ــ يأتى الكلام عن الأحكام وأنواعها من حظر وإباحة ، والكلام عن كيفية الاستدلال عليها . وهنا يعود البحث الأصولى إلى الخطاب مرة ثانية لأن الاستدلال على الأحكام إنما يكون بالخطاب . أما الكلام فى المفتى والمستفتى فيشمل الكلام فى الاجتهاد والمجتهدين . والاجتهاد كما هو معروف يكون فى النص .

واضح إذن أن السلطة المرجعية الأولى فى علم أصول الفقه هى للبحوث اللغوية ، سواء منها ما يدرس مجموعا فى « أبواب الخطاب » ، أو ما يأتى متفرقا فى الأبواب الأخرى . والمحور الرئيسى الذى ينتظم هذه البحوث هو العلاقة بين اللفظ والمعنى ، أو مسألة الدلالة . وللإشارة فحسب نذكر أن « أبواب الخطاب » وحدها ، فى كتاب أبى الحسين البصرى ، تشغل ٣٥٠ صفحة من أصل ٩٩٠ صفحة ، التى يتكون منها الكتاب بجزأيه . وهذه الأبواب تضم الفصول الرئيسية التالية : ١ ــ حقيقة الكلام وقسمته إلى حقيقة ومجاز وأحكام كل منهما . ٢ ــ الكلام فى الأوامر : الصيغ اللفظية للأمر . الوجوب والتخيير فى صيغ الأمر . دلالة اللفظ على الأمر المطلق والأمر المعلق والأمر المقيد . ٣ ــ الكلام فى النواهى : ماهية النهى ، صيغه اللفظية ، الأمر والنهى ، الوجوب والتخيير ، فساد المنهى عنه . ٤ ــ أبواب العموم والخصوص فى دلالة الألفاظ ، وهى أكبر أبواب الأبحاث اللغوية الأصولية ، وتتناول معنى العموم ومعنى

الخصوص ، وما يفيد العموم من جهة المعنى وما يفيده من جهة اللفظ ، وتخصص العام ، وبناء العام على الخاص . . . والمطلق والمقيد . ٥ ـ المجمل والمبين : فى العبارة وفى المعنى ، ودرجات البيان ، وما يحتاج إلى بيان وما لا يحتاج إلى بيان . . الخ .

وهكذا فإذا نظرنا الآن إلى البحث الأصولى من الزاوية الإبستمولوجية المحض ، وعلى ضوء هذا الوصف الذى قدمناه لبنية علم الأصول ، أمكن القول بدون تردد ، إنه ، أساسا ، بحث فى الدلالة ذ دلالة النص ودلالة معقول النص . أما البحث فى دلالة النص فقوامه عملية استقراء واسعة لأنواع العلاقات التى تقوم بين اللفظ والمعنى فى الخطاب البيانى بقصد ضبطها وصياغتها فى قواعد . وأما البحث فى دلالة معقول النص أو « معنى الخطاب » ، على حسب تعبير بعض الأصوليين ، فيدور حول محور رئيسى واحد هو القياس . والقياس الفقهى هو تمديد حكم « الأصل » (= ما ورد فيه نص) إلى « الفرع » (= ما لم يرد فيه نص) ، باعتماد معقول ذلك النص نوعا من الاعتماد . وإذن فهناك مستويان متمايزان ، ولكن متكاملان ، فى البحث الأصولى : المستوى الذى محوره اللفظ/المعنى ، فى علاقتهما الثنائية كزوج ، والمستوى الذى محوره الأصل/الفرع ، الذى يحتل فيه الزوج اللفظ/المعنى موقع الأصل . إن هذا المستوى الثانى سيكون موضوع دراسة أخرى ، ولذلك سنقتصر هنا على المستوى الأول ، المستوى الذى يتمحور حول العلاقة بين اللفظ والمعنى .

يتناول البحث الأصولى العلاقة بين اللفظ والمعنى من ناحيتين ، نظرية وتطبيقية .

ويدور النقاش من الناحية النظرية حول ثلاث مسائل رئيسية : ١ ـ أصل اللغة ، هل هو توقيف أم اصطلاح . ٢ ـ جواز أو عدم جواز القياس فى اللغة . ٣ ـ الأسماء الشرعية مثل الصلاة والصيام والزكاة . . . الخ .

وإذا كانت أبحاث الأصوليين حول أصل اللغة إنما هى امتداد لمناقشات اللغويين والمتكلمين التى تعرفنا جوانب منها فى فقرة سابقة ، ولا شىء يبرر الانشغال بها فى ميدانهم ، إذ لا تتعلق بها مسائل علمهم تعلقا مباشرا ، فإن مناقشاتهم حول المسألة الثانية ، المتعلقة بجواز القياس فى اللغة أو عدم جوازه ، لها ما يبررها داخل حقل تفكيرهم ؛ ذلك لأن القول بثبوت اللغة بالقياس قد ينجم عنه استغناء الفقيه عن استعمال القياس الفقهى فى بعض المسائل . بيان ذلك أن القياس الفقهى ، المعتمد على معقول النص ، يقضى مثلا بتحريم النبيذ (وهو فرع) بناء على اشتراكه مع الخمر (وهو أصل) فى علة التحريم التى هى الإسكار . وهذه النتيجة (= تحريم النبيذ قياسا على الخمر) يصل إليها الفقيه بعد أن يقوم بعملية « السبر والتقسيم » ، التى يستعرض خلالها الأوصاف التى فى الخمر (= التقسيم) ، ثم يختبرها واحدا واحدا(٦) (= السبر) ؛ ليصل إلى الوصف المناسب لأن يناط به التحريم الذى دل عليه نص واضح لا لبس فيه (« يا أيها الذين آمنوا إنما الخمر والميسر والأنصاب والأزلام رجس من عمل الشيطان فاجتنبوه لعلكم تفلحون » ـ المائدة ٩٠) . وعندما يميل الظن القوى بالفقيه إلى أن الوصف المناسب لأن يكون علة للتحريم هو « الإسكار » ، لكون الإسكار يفقد العقل ، ولأن فقدان العقل يسقط التكليف الشرعى من صلاة وصيام . . الخ ؛ وعندما يتأكد الفقيه من أن هذا الوصف (الإسكار) موجود كذلك فى النبيذ ، يحكم على هذا الأخير بالتحريم .

هذا النوع من القياس الذى يعتمد معقول النص (البحث عن الوصف المناسب = العلة) ، يمكن أن يستغنى عنه الفقيه إذا هو انطلق من الرأى القائل بثبوت اللغة بالقياس . إن خطوات تفكيره فى هذه الحالة ستكون كالتالى : سيقول فى نفسه : إن المشروب الذى تسميه العرب خمراً ، إنما سمته بهذا الاسم لأنه يفقد العقل ويستره ؛ بدليل أن التخمير فى اللغة هو التغطية والستر . وبما أن النبيذ فيه ذلك المعنى الذى بسببه سمى الخمر خمرا ، وهو معنى الستر ، فإنه يصح إطلاق لفظ الخمر عليه إطلاقا حقيقيا كما يطلق على العنب المسمى بهذا الاسم ، ومن ثم يكون حكمه حكم الخمر . وواضح أن هذه النتيجة مبنية على التسليم بثبوت اللغة بالقياس : نسمى عصير الشعير (النبيذ) خمرا ، قياسا على عصير العنب (الخمر) ؛ لأنه يشترك معه فى العلة التى سمى بها الخمر خمرا ، وهى « التخمير » ؛ أى ستر العقل . ومثل ذلك أيضا لفظ « السارق » ، الذى وضع فى اللغة لمن يأخذ مال غيره خفية من المكان المحفوظ فيه . فإذا قلنا بثبوت القياس فى اللغة ، أطلقنا ذلك اللفظ ـ حقيقة لا مجازا ـ على « النباش » الذى يأخذ أكفان الموتى خفية وهم فى قبورهم ، وحكمنا عليه بحكم السارق (= قطع اليد) . . . وهكذا . فالقول بثبوت اللغة بالقياس (= تسمية الشىء باسم شىء آخر لاشتراكهما فى « علة » التسمية) ، يمكن أن تترتب عنه نتائج فقهية . ولذلك كان البحث فيه مبررا ـ كما قلنا ـ داخل أصول الفقه . وقد اختلف الأصوليون فى هذا الموضوع اختلافا كبيرا . والظاهر أن الغالبية العظمى منهم لا يجيزون هذا النوع من القياس فى اللغة لأنه يؤدى فى نظرهم إلى التقول على العرب ، ومن ثم إلى إفساد اللغة التى نزل بها القرآن . وهم يحتجون بأن العرب لم يراعوا مثل هذا القياس فى تسميتهم الأشياء ، فقد سموا الفرس « أدهم » لسواده ، و« كميتا » لحمرته ، ولكنهم لا يسمون الثوب الأسود أدهم ، ولا الثوب الأحمر كميتا .

أما بخصوص المسألة النظرية الثالثة فى البحث اللغوى الأصولى ، وهى التى تتعلق بـ« الأسماء الشرعية » ، فإن النقاش حولها يرجع فى أصله إلى تمييز المعتزلة والخوارج وبعض الفقهاء بين ثلاثة أصناف من الأسماء : **الأسماء اللغوية** التى تدل على ما وضعت له أول مرة ، كـ« رجل » و« حجر » الخ ، أو على ما خصصت له بالعرف والاستعمال ، مثل « الدابة » ، التى تدل فى أصل الوضع اللغوى على كل ما يدب على الأرض ، ثم خصصها العرف والاستعمال على ذوات الأربع . **والأسماء الدينية** ، أى التى تحمل معنى دينيا ، كلفظ « الإيمان » ولفظ « الكفر » ولفظ « الفسق » . . . الخ . **والأسماء الشرعية** ، كـ« الصلاة » التى تدل لغة على الدعاء ، وشرعا على جملة الأفعال والأقوال المعلومة . ويبدو أن الذى أثار المشكل أول مرة هو القاضى الباقلانى أحد أقطاب الأشاعرة . لقد اعترض على القول بأن الشارع نقل الأسماء الشرعية هذه من معناها الذى تواضعت العرب عليه ، وهو المعنى اللغوى ، إلى معنى آخر شرعى ، محتجا بأن هذه الأسماء وردت فى القرآن ، والقرآن نزل بلغة العرب كما نص على ذلك هو نفسه ، ومن ثم فلابد أن تكون معانى هذه الأسماء الشرعية مما كان

يعرفه العرب من لغتهم ، وإلا لم تكن عربية . والشارع لم ينقل هذه الأسماء من معنى إلى معنى آخر ، بل أبقاها على معناها اللغوى الأول ، ثم شرط أمورا أخرى تنضم إلى ذلك المعنى ، وبه أصبحت شرعية . فالصلاة لغة : الدعاء ، وفى الشرع دعاء اشترط الشارع فيه الركوع والسجود وقراءة الفاتحة . . الخ[٢٨] . هذا ، ويبدو أن المسألة فى أصلها مسألة كلامية ، أعنى أنها تنتمى إلى علم الكلام . فالمعتزلة الذين يقولون بـ « التأويل » ، أى بضرورة نقل المعنى اللغوى ، فى الآيات المتشابهات التى تفيد التجسيم ، إلى معنى مجازى يفيد التنزيه ، يحتجون لمذهبهم بأن الله نقل بعض الألفاظ فى القرآن من معناها اللغوى إلى معنى شرعى خاص . أما الأشاعرة الذين يعارضون « التأويل » كما يمارسه المعتزلة ، فقد كان عليهم أن يفسدوا حجة خصومهم تلك ، وقد تولى الباقلانى ذلك كما رأينا .

تلك فكرة موجزة عن المناقشات التى دارت بين علماء أصول الفقه حول ما أسميناه بالجانب النظرى من أبحاثهم اللغوية . أما الجانب التطبيقى من هذه الأبحاث ، وهو يتعلق مباشرة بتفسير الخطاب الشرعى ، فإنهم يتناولون فيه أنواع الدلالة ، دلالة اللفظ على المعنى ، كما استخلصوها بـ « الاستقراء » من كلام العرب . وهذا فى الحقيقة ما يشكل العمود الفقرى فى البحث الأصولى . وبما أن ما يهمنا هنا فى موضوعنا ليس استقصاء ما يقرره الأصوليون فى هذه المسألة أو تلك ، بل أخذ فكرة عامة ، لكن واضحة ، عن نوع القضايا التى وظفوا فيها تفكيرهم ، والتى من خلالها تشكل عقلهم وتقولب ؛ عقلهم البيانى فى جملته ، فإننا سنقتصر هنا مرة أخرى على تقديم وصف إجمالى لأنواع العلاقة التى يقيمونها بين اللفظ والمعنى ، وبعبارة أخرى : وجوه دلالة الألفاظ على المعانى .

وإذا نحن تركنا جانبا المسائل التى تدخل فى أبواب النحو ، كمعانى الحروف مثل الواو والفاء وثم . . . ، وأدوات الحصر والاستثناء ، وتقسيم الاسم إلى جامد ومشتق . . الخ ؛ وقد عنى كثير من الأصوليين بالخوض فيها ضمن كلامهم عن « المبادىء اللغوية»[٢٩] ، فإن علاقة اللفظ بالمعنى ، عند الاصوليين ، يمكن ضبطها عبر التقسيمات التالية :

١ ـ **اللفظ من جهة المعنى الذى وضع له أصلا** ثلاثة أصناف : خاص وعام ومشترك . أما الخاص فهو ما وضع لواحد مفرد ، سواء كان واحدا بالشخص كزيد ، أو بالنوع كإنسان ، أو بالجنس كحيوان ؛ وسواء وضع للذوات ، كرجل وشجرة ، أو للمعانى كالعلم والجهل ؛ وسواء كان واحدا بالحقيقة ، كالأمثلة السابقة ، أو كانت الوحدة التى يدل عليها افتراضية فحسب مثل أسماء الأعداد (ثلاثة ، أربعة . . .) . ومن صور الخاص : الأمر والنهى والمطلق والمقيد . « وإذا ورد لفظ خاص فى نص شرعى فإنه يتناول مدلوله قطعا ما لم يدل دليل على صرفه عنه » . **وأما العام** فهو ما دل على أفراد كثيرين ، سواء بلفظه مثل «رجال» ، أو بمعناه مثل «قوم» . ويعرف العام بألفاظ كثيرة منها «ال» التى تدل على الجنس ، سواء كانت الكلمة جمعا «مسلمين مسلمات» ، أو مفردة (السارق ، السارقة) ، ومثل أسماء الشرط كـ «من» و«ما» و«أى» ، مثل : « فمن شهد منكم الشهر فليصمه » (البقرة ١٨٥) ، وأسماء الاستفهام مثل : «من فعل هذا بآلهتنا» (الأنبياء ٥٩) ، والأسماء الموصولة ، والاسم النكرة فى سياق النفى أو النهى أو الشرط ، مثل «لاوصية لوارث» ، والنكرة الموصوفة بوصف عام ، مثل «ولعبد مؤمن خير من مشرك» (البقرة ٢٢١) ، وما أضيف إليه «كل» و«جميع» لفظا ومعنى ، مثل «كل نفس بما كسبت رهينة» (المدثر ٣٨) . **وأما المشترك** فهو اللفظ الذى يدل بالوضع اللغوى الأصلى على معنيين أو أكثر ، كـ «المولى» يقال للسيد والعبد ، و«العين» تقال للحاسة المعروفة ولعين الماء وللذهب وللشمس . وقد اختلف الأصوليون اختلافا كبيرا واسعا فى حكم العام والمشترك ، ولهم فيهما أقوال متفرعة تختلف باختلاف المذاهب الفقهية .

٢ ـ **اللفظ من جهة المعنى الذى استعمل فيه ضمن سياق معين** صنفان : حقيقة ومجاز . فاللفظ يكون على «الحقيقة» إذا دل على المعنى المتعارف عليه بالاصطلاح اللغوى ، ويكون على «المجاز» إذا كانت هناك قرينة تجعله يدل على معنى آخر غير معناه المتعارف عليه بالاصطلاح اللغوى . ولكل أقسام وأحكام ؛ فالحنفية مثلا يرون أن المجاز طريق من طرق أداء المعنى مثله مثل الحقيقة . أما الشافعية فيرون أن اللفظ لا يكون مجازا إلا إذا تعذر حمله على الحقيقة ، ومن ثم فدلالته دلالة «ضرورة» ، فلا يكون له عموم وإنما يتناول به أقل ما يصح من الكلام . واختلفوا كذلك فى استعمال اللفظ فى معنييه الحقيقى والمجازى فى إطلاق واحد . فلفظ «اللمس» فى قوله تعالى «أو لامستم النساء فلم تجدوا ماء فتيمموا» (النساء ٤٣) ، يفيد اللمس باليد (الحقيقة) ، كما يفيد الوطء (المجاز) . قال الشافعية إنه لا مانع يمنع من إرادة المعنين معا ، وقال الحنفية إن المراد هو المعنى المجازى وحده مستدلين على ذلك ، من الناحية اللغوية ، بكون التعبير عن اللمس جاء على صيغة المفاعلة (الملامسة) ، وهى صيغة ترجح المعنى المجازى (لامس المرأة) على المعنى الحقيقى (لمس جسم المرأة) .

٣ ـ **واللفظ من جهة درجة وضوح معناه** صنفان رئيسيان : محكم ومتشابه وبينهما درجات : فالمحكم هو اللفظ الذى يدل على مقصود بعينه لا يحتمل التفسير ولا التأويل ولا النسخ (= فى عهد النبوة) ، مثل قوله تعالى «والله بكل شىء عليم» . والمتشابه عكسه ، وهو ما خفيت دلالته وتعذرت معرفة المقصود منه ، مثل فواتح السور فى القرآن ، والآيات التى تفيد التشبيه ظاهريا . وتتدرج الألفاظ من المحكم إلى المتشابه بحسب الترتيب التالى : **المفسر** وهو المحكم نفسه ، إلا أنه يقبل النسخ (فى عهد النبوة) ، مثل قوله تعالى «والذين يرمون المحصنات ثم لم يأتوا بأربعة شهداء فاجلدوهم ثمانين جلدة» (النور ، ٤) . فالجلد معروف ، والعدد محدد ، ومن ثم فهو مفسر ، ولكن كان يمكن أن تنسخ هذه الآية بآية أخرى تلغى الجلد أو تنقص من عدد الجلدات أو تزيد ، كما حصل فيما يتعلق بآيات أخرى تعرضت للنسخ . **والنص** وهو كالمفسر من حيث إنه يدل على معنى مقصود لا يتعارض مع السياق الذى ورد فيه ، ولكنه يختلف عنه من حيث إنه يحتمل التأويل والتفسير فضلا عن أنه يقبل النسخ . **والظاهر** وهو الذى يدل على معنى خفى ، ولكنه غير مقصود فى السياق ، مع احتماله التفسير والتأويل ، وقبوله النسخ ، مثل قوله تعالى «فانكحوا ما طاب لكم من النساء مثنى وثلاث ورباع» (النساء ، ٣) ، فظاهره يدل على الترخيص بنكاح ما طاب من النساء ، ولكن معناه المقصود من السياق هو قصر عدد الزوجات على أربعة . **والخفى** وهو ما كان

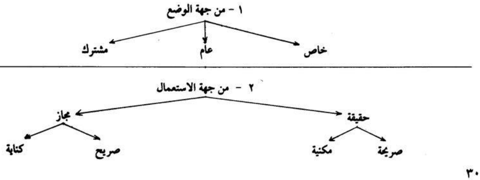
معناه ظاهرا فى نفسه ، ولكن تربطه بلفظ آخر مشابهة فى المعنى ؛ مثل قوله تعالى «والسارق والسارقة فاقطعوا أيديهما» (المائدة ٣٨) ، فمعنى «السارق» فى نفسه ظاهر ، ولكن تربطه بـ «النباش» الذى ينزع أكفان الموتى علاقة المشابهة فى المعنى ، ومن هنا سؤال يطرح نفسه : هل النباش يدخل فى معنى السارق ومن ثم يحكم عليه بالحكم نفسه ؟ والمشكل وهو ما التبس معناه بمعنى لفظ آخر أو أكثر بسبب اشتراكهما فى الدلالة ، حقيقة أو مجازا ، والمثال المشهور فى هذا الصدد هو قوله تعالى : «والمطلقات يتربصن بأنفسهن ثلاثة قروء» (البقرة ٢٢٨) ، فالقرء فى اللغة يعنى الحيض والطهر منه معا . فأيهما مقصود فى الآية ؟ وأخيرا هناك المجمل وهو ما خفى معناه ولا سبيل إلى معرفته إلا ببيان . فإذا بين الشارع معناه كان من جملة المفسر ، وإذا لم يبين الشارع معناه التحق بالمشكل وأصبح موضوعا لاجتهاد الفقهاء .

٤ ـ واللفظ من جهة طريق دلالته على المراد منه أربعة أقسام (بحسب الحنفية) : ١ـ دلالة العبارة ، وهى دلالة اللفظ على المعنى المقصود أصالة أو تبعا ، مثل قوله تعالى «فانكحوا ما طاب لكم من النساء مثنى وثلاث ورباع» (النساء ٣) ؛ فهذه الآية تحمل معنيين : أولهما قصر عدد الزوجات فى أربعة وهو المقصود أصالة ؛ وثانيهما إباحة النكاح ، وهو معنى آخر مقصود تبعا ؛ أى أنه ليس المقصود الأصلى بحسب السياق . ٢ـ دلالة الإشارة وهى دلالة اللفظ على معنى غير مقصود من السياق ، ولكنه يفهم مع شىء من التأمل ، مثل قوله تعالى «وعلى المولود له رزقهن وكسوتهن بالمعروف» (البقرة ٢٣٣) ؛ فالمعنى المباشر للآية هو أن نفقة الوالدات المرضعات المطلقات واجبة على الأب ، وهذا هو دلالة العبارة ، ولكن يفهم من الآية ـ كما يقول الفقهاء ـ أن الولد ينسب إلى أبيه دون أمه . ويبنون رأيهم هذا على كون الآية استعملت لفظ «له» ، كأنه إشارة إلى ملكية الأب لابنه . إذ اللام تفيد الملكية . ٣ـ ودلالة النص وتسمى أيضا «دلالة الدلالة» و«فحوى الخطاب» و«لحن الخطاب» و«قياس الأولى» أو «القياس الجلى» أو «القياس فى معنى النص» . والمقصود هو دلالة اللفظ على تعدى الحكم المنطوق به إلى مسكوت عنه ، لاشتراكهما فى وصف يفهم منه أنه هو علة الحكم ، مثل قوله تعالى : «فلا تقل لهما أف ولا تنهرهما» (الأسراء ٢٣) ؛ فعبارة النص تنهى عن إيذاء الوالدين بالكلام والشتم ، غير أنه يفهم من هذه العبارة ، بالأولى ، النهى عن إيذائهما بما هو أكثر ، كالضرب مثلا . وأخيرا : ٤ـ دلالة الاقتضاء : وهى دلالة اللفظ على مسكوت عنه يتوقف صدق الكلام على تقديره ، مثل قول النبى «رفع عن أمتى الخطأ والنسيان وما استكرهوا عليه» . فالمعنى لا يستقيم إلا بتقدير كلمة «إثم» قبل كلمة «الخطأ» ؛ فيكون المعنى هو أن المرفوع عن المسلمين هو «إثم الخطأ والنسيان» ، لا الخطأ ذاته ولا النسيان ذاته .

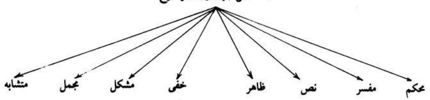
ذلك هو تصنيف الحنفية لأنواع الدلالات ، أما الشافعية فإنهم يصنفونها إلى صنفين : دلالة المنظوم والمقصود : منطوق اللفظ ودلالته الصريحة ، مثل الدلالة على حل البيع وحرمة الربا ، فى قوله تعالى « وأحل الله البيع وحرم الربا » (البقرة ٢٧٥) . ودلالة المفهوم ، وهى قسمان : مفهوم الموافقة وهو أن يدل اللفظ على مساواة المسكوت عنه للمذكور فى الحكم ، وهو «دلالة النص» نفسه عند الحنفية . ومفهوم المخالفة ، وهو أن يدل اللفظ على مخالفة حكم المسكوت عنه للمذكور ، أو هو ثبوت نقيض حكم المنطوق به للمسكوت عنه ، ويسمى أيضا «دليل الخطاب» ، وهو أنواع : منها مفهوم الصفة ، مثل قوله تعالى : « ومن لم يستطع منكم طولا أن ينكح المحصنات المؤمنات ، فمن ما ملكت أيمانكم من فتياتكم المؤمنات» (النساء ٢٥) ؛ فإن وصف الفتيات المحللات بـ «المؤمنات» ، يفهم منه حرمة « الكافرات » ، ومفهوم الحصر ، مثل قول النبى : « إنما الشفعة فيما لم يقسم » ؛ يفهم منه أن الشفعة محصورة فيما لم يقسم ، ولا تتناول ما عداه . ومفهوم الشرط ، مثل قوله تعالى : « وإن كن أولاتِ حمل فأنفقوا عليهن حتى يضعن حملهن » (الطلاق ، ٦) ، فهو يدل بصريح العبارة على وجوب النفقة للمرأة الحامل المعتدة (المطلقة) ، ويفهم منه عدم وجوب النفقة للمعتدة غير الحامل . ومنه مفهوم الغاية مثل ، قوله تعالى : «و كلوا واشربوا حتى يتبين لكم الخيط الأبيض من الخيط الأسود من الفجر » (البقرة ١٨٧) ؛ فقد دل بصريح العبارة على إباحة الأكل والشرب فى الليل أثناء رمضان حتى مطلع الفجر ، ويفهم منه تحريمهما بعد هذه الغاية أى بعد مطلع الفجر . ومفهوم العدد ، مثل قوله تعالى : « فاجلدوهم ثمانين جلدة » (النور ٤) ؛ فإنه يفهم من صريح عبارته أن العقوبة الشرعية محدودة فى «ثمانين» ، ومن ثم يفهم منه وجوب التزام هذا العدد ، وعدم النقص منه أو الزيادة فيه .

والجدول التالى يلخص هذه التقسيمات :

اللفظ/المعنى
عند الأصوليين

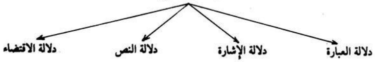


٣ - من جهة درجة الوضوح



٤ - من جهة طريق دلالته

أ - عند الحنفية



ب - عند الشافعية



تلك كانت نظرة موجزة عن المباحث اللغوية عند الأصوليين[٣٠] . وهى المباحث التى تشكل كما أسلفنا القول ، العمود الفقرى لعلم أصول الفقه ، خصوصا إذا أضفنا إليها مبحث «القياس» من جهة كونه مجرد صنف من أصناف الدلالة (الدلالة بالمعقول أو دلالة معنى الخطاب) كما فعل كثير من الأصوليين[٣١] . والواقع أن الشىء الأساسى الذى لابد أن يلفت نظر الباحث الإبستمولوجى فى «علم أصول الفقه» ، هو أن **النشاط العقلى داخله نشاط وحيد الاتجاه : يتجه دائما من اللفظ إلى المعنى كما فى علم اللغة وعلم النحو وعلم البلاغة** . صحيح أن الأحكام الشرعية إنما تؤخذ من أدلتها ، وأهم هذه الأدلة وأصلها جميعا القرآن . غير أن الأصوليين انساقوا أنسياقا كبيرا مع إشكالية اللغويين والنحاة ؛ إشكالية اللفظ والمعنى ، فجعلوا من «الاجتهاد» اجتهادا فى اللغة التى نزل بها القرآن ، فكانت النتيجة أن شغلتهم المسائل اللغوية عن المقاصد الشرعية[٣٢] ، فعمقوا فى العقل البيانى ، وفى النظام المعرفى الذى يؤسسه خاصيتين لازمتاه منذ البداية : الأولى هى **الانطلاق من الألفاظ إلى المعانى** ، ومن هنا أهمية اللفظ ووزنه فى التفكير البيانى ؛ والثانية هى **الاهتمام بالجزئيات على حساب الكليات** (الاهتمام باللفظ وأصنافه الخ . . على حساب مقاصد الشريعة) . إنهما الخاصيتان نفساهما اللتان كرسهما اللغويون والنحاة فى العقل البيانى . لنقتصر هنا على هذه الإشارة ولننتقل إلى فقرة أخرى ؛ إلى مظهر آخر من مظاهر إشكالية اللفظ والمعنى .

٤ -

لم تكن إشكالية اللفظ والمعنى خاصة بعلوم اللغة والنحو والفقه ، بل لقد كانت حاضرة أيضا فى علم الكلام خلال مختلف مراحل تطوره ، منذ نشأته إلى أفول نجمه . وهذا ليس راجعا إلى كون كثير من المتكلمين كانوا فى الوقت نفسه علماء فى اللغة والنحو أو فقهاء أصوليين ، وأنهم من ثم قد انشغلوا بهذه الإشكالية داخل تخصصاتهم «الفرعية» هذه ؛ بل إن ذلك راجع إلى أن كثيرا من قضايا علم الكلام الأساسية قد اصطدمت بإشكالية اللفظ والمعنى ، وفى بعض الحالات كانت هذه القضايا نتيجة للانخراط فى هذه الإشكالية . وهكذا فإذا كانت الأبحاث والدراسات البيانية قد انقسمت منذ تبلورها فى أبحاث منظمة إلى تيارين : تيار عنى بصفة خاصة بقوانين تفسير الخطاب ؛ وتيار انشغل بصورة أساسية بتحديد شروط إنتاج الخطاب ؛ كما

شرحنا ذلك فى مدخل هذا القسم من الكتاب ـ فإن المتكلمين كانوا حاضرين ، منذ البداية ، داخل التيارين معا .

فمن جهة ظهر المتكلمون أول ما ظهروا كـ «دعاة مذهب» فى عصر لم تكن فيه الكتابة منتشرة ولا وسائلها العادية متوافرة ؛ فكانت الخطابة وسيلتهم الأولى والأساسية فى نشر الدعوة للمذهب والرد على الخصوم . وإذا كانت الخطابة عموما ، سواء بهذه اللغة أو تلك ، تعتمد «الإرسال» الجيد ، ومن ثم العناية باللفظ وتراكيب الكلام ، فإن خصوصية اللغة العربية ، الخصوصية الراجعة إلى انفصال محددات المعنى (الحركات) عن مكونات اللفظ (الحروف) ، وإلى الوظيفة المنطقية للصورة الصوتية للكلمة (الأوزان) كما بينا قبل ـ فإن هذه الخصوصية تجعل جودة «الإرسال» متوقفة على مدى جودة العلاقة التى يقيمها الخطيب بين اللفظ والمعنى ، وذلك على مستويين متداخلين ومتكاملين : مستوى الإعراب من جهة ، ومستوى الصورة الصوتية أو الجرس الموسيقى للألفاظ والتراكيب من جهة أخرى .

ومن هنا كان المتكلمون ، والمعتزلة منهم بخاصة ، المدشنين الفعليين للاهتمام بتحديد شروط إنتاج الخطاب المبين ، ومن ثم الرواد الأوائل لما سيسمى فيما بعد بـ «علم البلاغة» فى الدراسات البيانية العربية .

ومن جهة أخرى ظهر المتكلمون أيضا ، أول ما ظهروا ، بوصفهم « أصحاب مقالة » ، أى بوصفهم مفكرين منظرين للعقيدة الدينية الإسلامية ، ومدافعين عنها . وبالإضافة إلى مسألتى « التأويل » و « الإعجاز » ، اللتين استقطبتا جهد المتكلمين على مستوى المساهمة فى وضع قوانين لتفسير الخطاب المبين وشروط إنتاجه ، كما سنرى بتفصيل فى هذا الموضع وفى موضع تال ، كانت هناك قضايا أخرى كلامية ارتبط الجدال حولها ارتباطا مباشرا أو غير مباشر بإشكالية اللفظ والمعنى ، نوجز الكلام عنها فيما يلى :

من هذه القضايا مسألة « خلق القرآن » . لقد قال المعتزلة ، كما هو معروف ، بأن القرآن مخلوق ، وذلك طبقا لمقتضيات نظريتهم فى « التوحيد » . فالقرآن بما أنه كلام الله فهو ، فى نظرهم ، لا يمكن أن يكون قديما لعدة أسباب : منها أن الكلام بما أنه خطاب (أوامر ونواه وأخبار . . .) فهو يقتضى أن يكون هناك مخاطب موجه اليه ، ومن ثم فالقول بقدم الخطاب يلزم عنه القول بقدم هذا الأخير ؛ الأمر الذى يفضى إلى القول بتعدد القدماء ، ومن ثم إلى « الشرك » . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى ، فإن الخطاب حروف وألفاظ ومعان ؛ والقول بأن القرآن « غير مخلوق » قد يفضى إلى القول بقدم حروفه وألفاظه فضلا عن معانيه ؛ الأمر الذى يفضى مرة أخرى إلى القول بتعدد القدماء . . . إلى « الشرك » .

وفى خضم الصراع والجدال حول هذه المسألة ، وداخل الدائرة البيانية (بين المعتزلة وأهل السنة) تبلورت نظرية ـ كانت بمثابة حل وسط ـ تفصل فى الخطاب بين المعانى بوصفها تقوم فى النفس ، وهو ما يسمونه بـ « الكلام النفسى » والألفاظ بوصفها حروفا تلفظ باللسان . لقد حاولت هذه النظرية الأشعرية أن تلتمس الحل لمسألة « خلق القرآن » ، بالقول أن المقصود بكلام الله ، حين وصفه بأنه غير مخلوق ، هو الكلام النفسى لا الألفاظ والحروف . وهكذا وجدت إشكالية اللفظ والمعنى فى الحقل البيانى مجالا حيويا آخر ، اكتسبت فيه أبعادا ميتافيزيقية تتعلق هذه المرة بحقيقة كلام الله : هل هو معان فقط أم أنه معان وألفاظ وحروف . . . الخ .

غير أن هذا البعد الميتافيزيقى اللاهوتى لم يكن ، مثله مثل سائر الأبعاد « النظرية » فى علم الكلام ، مستقلا ولا منفصلا عن البعد البشرى « التجريبى » ؛ فالميتافيزيقا الكلامية إنما يشيدها رَدُّ الغائب على الشاهد ، أى قياس عالم الألوهية على عالم الإنسان . وفى المسألة التى تهمنا هنا كان البحث فى كلام الله مبنيا على المقايسة بينه وبين كلام البشر ، ومن ثم فإن الفصل بين الجانب النفسى والجانب اللفظى فى كلام الله إنما قال به المتكلمون قياسا على كلام البشر . وكما يفعل المتكلمون دائما فإنهم عندما يقيسون الغائب على الشاهد ، لا يتقيدون بهذا الأخير كما هو ، بل يعيدون بناءه بالصورة التى تسمح لهم بقياس الغائب عليه . وهكذا ، فلكى يتأتى لهم الفصل فى الكلام الإلهى (الغائب) ، بين الكلام القائم بالنفس ، والكلام المعبر عنه باللفظ ، عمدوا إلى تكريس ذلك الفصل نفسه على المستوى البشرى (الشاهد) بصورة تجعل منه « واقعا » لا يقبل النقاش ، أى « أصلا » . وهذا ما حدث بالفعل ؛ فالفصل بين المعنى (أو الكلام القائم بالنفس) واللفظ (أو الكلام كما يعبر عنه باللسان) ، كان يؤخذ على الصعيد البشرى كحقيقة واقعية لا سبيل إلى وضعها موضع السؤال ، على نحو كرس النظرة البيانية التى تفصل بين اللفظ والمعنى وتعطى لكل منهما كيانا مستقلا ، وجعل هذه النظرة راسخة .

ومن المسائل التى تفرعت عن المشكلة التى أثارها المعتزلة حول « خلق القرآن » ، مسألة أصل اللغات : هل اللغة توقيف وإلهام أم هى مواضعة واصطلاح ؟ ذلك أن القول بأن القرآن مخلوق ـ وهو كلام ـ يقتضى القول بأن اللغة ترجع فى أصلها إلى المواضعة والاصطلاح ، أو هو على الأقل يسمح بذلك . وبالعكس ، فالقول بأن القرآن غير مخلوق يفضى إلى القول بأن اللغة توقيف وإلهام . ولذلك نجد المعتزلة ، أصحاب القول بخلق القرآن ، يقولون بالمواضعة والاصطلاح بوصفها « أصل » اللغة ، على حين نجد خصومهم من أهل السنة والأشاعرة القائلين بأن القرآن غير مخلوق ، يقولون فى الغالب ، بأن اللغة أصلها التوقيف ، والإلهام ، و « السمع » (من الله بواسطة نبى) .

لنشر أخيرا إلى مسألة الأسماء والأوصاف التى يليق إجراؤها على الله . وقد اختلف المتكلمون بشأنها ، وانقسموا إلى فريقين : فريق يقول بضرورة الاقتصار ، عند الكلام عن الله ، على الأسماء والأوصاف التى وصف بها نفسه فى القرآن أو على لسان النبى ؛ وفريق يقول بالعكس من ذلك أنه ينبغى إجراء الأسماء والأوصاف التى يدل العقل أنه يحسن إجراؤها عليه . ومن هنا أثاروا من زاوية أخرى مسألة أصل اللغات : فالقائلون بعدم جواز إجراء أسماء وأوصاف على الذات الإلهية ، لم ترد فى القرآن أو على لسان النبى ، برروا ذلك بأن دلالة الاسم على المسمى مسألة ترجع إلى التوقيف والسمع ؛ على حين قال المخالفون بالعكس ، مستندين فى ذلك إلى القول بأن أصل اللغة يرجع إلى المواضعة والاصطلاح[٣٣] .

تلك هى بعض القضايا الفرعية التى أثيرت فيها مسألة العلاقة بين اللفظ والمعنى فى علم الكلام ، اقتصرنا هنا على مجرد الإشارة إليها

حتى نتمكن من إعطاء المسألة المركزية ، التى تمحورت حولها إشكالية اللفظ والمعنى فى علم الكلام ، ما تستحقه من بسط وتحليل . نقصد بذلك مسألة « التأويل » . أما المسألة المركزية الثانية التى تمحورت حولها الإشكالية ، موضوع بحثنا ، وهى مسألة « إعجاز القرآن » وما ارتبط بها من أبحاث بلاغية فستكون موضوع تناول آخر .

« التأويل » فى الفكر العربى الإسلامى يخص الخطاب القرآنى أساسا . وإذا كان علماء أصول الفقه قد اهتموا ، أكثر من غيرهم ، بوضع قوانين لتفسير هذا الخطاب ، فإن علماء الكلام قد اهتموا إلى جانب ذلك بوضع حدود لـ « التأويل » ؛ وذلك بربطه بوجوه البيان ، أى بأنواع العلاقة التى تقوم بين اللفظ والمعنى فى الأساليب العربية . وعلى الرغم من الاختلاف بين المعتزلة وأهل السنة ، من أشاعرة وغيرهم ، حول التأويل ومدى اعتماد « العقل » فيه ، فإنهم كانوا جميعا يتقيدون بالحدود التى تسمح بها وجوه البيان فى التأويل ولا يتعدونها ، على نحو جعل تأويلهم يبقى دائما تأويلا بيانيا ، يقف فى الطرف المقابل لنوع آخر من التأويل ، يخترق حدود البيان العربى ليحول النص القرآنى إلى جملة رموز وإشارات يضمنها أفكارا ونظريات تجد مصدرها فى الفلسفات الدينية القديمة ، والهرمسية منها بصفة خاصة . إنه التأويل العرفانى الذى مارسه الشيعة والمتصوفة ومختلف التيارات الباطنية فى الإسلام ، والذى سيكون موضوع الجزء الثانى من هذه الدراسة .

وإذن فالتقابل أو التعارض فى هذا المجال لم يكن بين النصيين ، سواء كانوا من أهل السنة الأوائل أو من الحنابلة أو من الأشاعرة أو من السلفيين من جهة ، والمعتزلة من جهة أخرى - فالخلاف والاختلاف بين هؤلاء وأولئك كان يجرى داخل الدائرة البيانية - وإنما التقابل والتعارض كانا بين نمطين من التأويل يصدران عن نظامين معرفيين مختلفين تماما : التأويل البيانى والتأويل العرفانى . ولما كان المعتزلة قد رفعوا راية التأويل البيانى ، فإنهم كانوا أشد اعتراضا ورفضا للتأويل العرفانى من أهل السنة أنفسهم ، الذين كانوا يتعاملون مع « البيان » على أساس مجرد التقليد والاتباع ، وليس على أساس من التنظيم والتنظير كما فعل المعتزلة . وهذا ما يفسر كيف أن المعتزلة ، المعروفين باعتماد التأويل « العقل » ، قد اهتموا اهتماما كبيرا برسم الحدود التى يجب أن لا يتعداها التأويل . فالتأويل عندهم يجب أن يقف عند الحدود التى تسمح بها اللغة العربية فى التعبير ولا يتعداها . أما خلافاتهم مع أهل السنة والأشاعرة - داخل دائرة البيان - فقد كانت منحصرة ، أو تكاد ، فى المتشابه من آى القرآن . فالنصيون من أهل السنة كانوا يأخذون بظاهرها ، وافق العقل هذا الظاهر أو لم يوافقه ، محجمين حتى عن توظيف وجوه البيان العربى فى فهمها . أما المعتزلة فقد التجأوا ، بالعكس من ذلك ، إلى توظيف الأساليب البلاغية العربية فى التماس معنى يقبله « العقل » ، وراء المعنى الظاهرى للآيات المتشابهات . والواقع أن أصل الخلاف بين المعتزلة والأشاعرة فى هذا المجال يرجع لا إلى التأويل ذاته بل إلى التمييز بين المحكم والمتشابه من الآيات . فكثيرا ما يعد المعتزلة آية معينة من المحكمات فيعتمدونها « أصلا » يتأولون على ضوئه ، وانطلاقا منه ، الآيات الأخرى المخالفة عادين إياها من المتشابه ، على حين يفعل الأشاعرة العكس . أما التأويل فى الحدود التى يسمح بها النظام المعرفى البيانى فقد اعتمدوه جميعا ، كل وفق أصوله المذهبية ، كما أسهموا كلهم بهذه الدرجة أو تلك فى تقنينه ضمن نطاق محدد لا يجوز اختراقه .

ما نريد أن نخلص إليه هنا ، هو أن التأويل فى الحقل المعرفى البيانى لم يكن فى أى وقت من الأوقات ، ولا لدى أية فرقة من فرق البيانيين ، يجاوز اللغة العربية بما هى محدد أساسى من محددات النظام المعرفى الذى يصدرون عنه ، بل بالعكس من ذلك ، لقد كان التأويل عندهم يعنى توظيف هذا المحدد (= اللغة) فى بنينة Structuration العقل العربى توظيفا مقننا مضبوطا ، وذلك لجعل نظام الخطاب ونظام العقل متطابقين ، مع إخضاع هذا لذاك إذا لزم الأمر . إذن فالتأويل البيانى ، من هذه الزاوية ، كان تشريعا للعقل العربى ، ولم يكن ، كما قد يعتقد ، مجالا لممارسة الفعالية العقلية ؛ فعالية العقل الكونى المستقل بنظامه عن نظام اللغة . والبيانات التالية هدفها تأكيد هذه الدعوى .

قلنا إن المعتزلة كانوا أكثر البيانيين اهتماما بوضع قوانين للتأويل ورسم حدود له . ولما كنا نفتقد نصوص المعتزلة الأوائل فإن أكمل عرض للنظرية للبيانية الاعتزالية فى التأويل إنما نجده فى مؤلفات القاضى عبد الجبار ، آخر أقطاب المعتزلة ، ومدون وجهات نظرهم ، وشارح وقائعها وغوامضها . لنعرض إذن لمعالم هذه النظرية كما شرحها « القاضى » ، ولنبدأ بالمسألة الأولى الأساسية فى كل تأويل ، مسألة العلاقة بين الاسم والمسمى ، بين اللفظ والمعنى .

يميز القاضى عبد الجبار ، والمتكلمون عموما ، بين نوعين من الأسماء : أسماء الذوات وأسماء الصفات . النوع الأول « لا يفيد فى المسمى به ، وإنما يقوم مقام الإشارة فى وقوع التعريف به من غير أن يقع التعريف بما يفيده » ؛ فلفظ « زيد » مثلا يدل على ذات ، أى يقوم مقام الإشارة إلى شخص معين ، دون أن يفيد فيه أى معنى كالمعنى الذى تدل عليه مادة (ز . ى . د) أى الزيادة . وكذلك لفظ «نبيل» ، إذا جعلناه اسماً لشخص معين فهو يدل على ذات هذا الشخص وليس على صفة أو حال له . أما الثانى فهو بالعكس من ذلك « يفيد فى المسمى به جنسا أو صفة » : فلفظ « حيوان » اسم يدل على جنس ؛ إنه ليس إشارة إلى ذات معينة ، بل هو معنى عقلى يصدق على جنس الحيوان كله . وكذلك الشأن فى لفظ « كرم » ، فهو اسم يفيد معنى البذل والعطاء ، وهذا المعنى صفة لا تخص شخصا معينا بل تفيد معنى عقليا . (وواضح أننا إذا أطلقنا لفظ « كرم » على شخص بعينه فإنه يفقد دلالته المفهومية ويصبح ذا دلالة إشارية وحسب ؛ يتحول من اسم صفة إلى اسم ذات) .

والسؤال الذى يطرح نفسه هنا هو التالى : إذا كانت أسماء الذوات تكتسب معناها من وظيفتها الإشارية ؛ أى من كونها تقوم مقام الإشارة ، فمن أين تكتسب أسماء الصفات ، وبكيفية عامة ما نطلق نحن اليوم عليه « المفاهيم »[٣٤] ، دلالتها ؟

لالتماس الجواب ، جواب المعتزلة ، عن هذا السؤال تنبغى الإشارة أولا إلى أنهم ، إذ يفصلون كغيرهم من البيانيين بين اللفظ والمعنى ، كما بينا ذلك فى موضع سابق ، يلحون على إعطاء نوع من الأسبقية للمعنى على اللفظ ، خصوصا عندما يتعلق الأمر بالألفاظ التى هى أسماء للصفات . نلمس هذا واضحا عند الجاحظ فى تعليق له على الآية الشهيرة : « وعلم آدم الأسماء كلها » (البقرة ٣١) ، حيث

يقـول : «لا يجوز أن يعلمـه الاسم ويدع المعنى ، ويعلمـه الدلالـة ولا يضع له المدلول عليه . والاسم بلا مسمى لغو كالظرف الخالى . والأسماء فى معنى الأبدان والمعانى فى معنى الأرواح . اللفظ للمعنى بدن والمعنى للفظ روح . ولو أعطاه الأسماء بلا معان لكان كمن وهب شيئا جامدا لا حركة له ، وشيئا لا حس فيه ، وشيئا لا منفعة عنده ، ولا يكون اللفظ اسما إلا وهو مضمن بمعنى ، وقد يكون المعنى ولا اسم له ، ولا يكون اسم إلا ويكون له معنى »(٣٥) .

كيف يمكن أن « يكون المعنى ولا اسم له » ؟

يجيب القاضى عبد الجبار : إن المعنى يثبت بالعقـل أولا ، أى بالاستدلال ، ثم يعبر عنه باللفظ بعد ذلك : « إن استعمال العبارة على وجه يفيد ويصح لا يكون إلا بعد العلم بما وضعت له » ، فهى إذن تابعة للعلم بالمعنى . أما العكس ، أى « إثبات المعانى بالأقوال والأسماء - فهو - لا يصح ، لأن الواجب إثباتها بالطريق الذى تثبت منه ثم يعبر عنها »(٣٦) . ولذلك كان من الضرورى استعمال أسماء الصفات ، وكذلك العبارات ، فى معانيها ، ولا يجوز الخروج بها عن معانيها التى تدل عليها وإلا فسد الكلام وفسد المعنى وارتبكت العلاقة بين الدال والمدلول ، وأصبح الكلام عبثا لا معنى له . يقول القاضى عبد الجبار : « اعلم أن كل اسم يفيد ، ولم يكن لقبا محضا ، لا يحسن أن يستعمـل إلا فيما علم فيـه ما يفيـده » ، « والعلم بما يفيـده اللفظ لا ينبغى أن يعتمد فيه على مجرد غلبة الظن ؛ لأن « غلبة الظن فى ذلك لا يقوم مقام العلم فى الإخبار لما فيه من تجويز كونه كذبا » . ومثل اسم الصفة فى ذلك العبارة المفيدة ، فـ « لا يحسن استعمال العبارة المفيدة إلا على الوجه الذى وضعت له فى سائر ما تنقسم إليه من الكلام وإلا كان الكلام بها عابثا أو فى حكم العابث »(٣٧) .

من هنا نصل إلى الدعامتين اللتين تقوم عليهما نظرية التأويل عند المعتزلة وهما : المواضعة وقصد المتكلم . ذلك أنه لما كانت المعانى سابقة للألفاظ والعبارات فإن دلالة هذه على تلك تتوقف على المواضعة وقصد المتكلم ، وهما عنصران متداخلان متكاملان لأنهما يقومان فى الحقيقة مقام الإشارة : فكما أن الإشارة إلى شىء معين ، باليد مثلا ، تفيد أنك تقصد ذلك الشىء ، فهى تقتضى كذلك أن يكون هناك شخص أو أشخاص آخرون تتوجه إليهم بالإشارة لتبلغهم مرادك . إنـك إذ توجه أنظارهم وعقـولهم إلى الشىء الذى تشير إليه تحقق بإشارتك تلك نوعا من وحدة القصد لديهم ، أى نوعا من الاتفـاق بينهم . وهـذا الاتفاق ، أو وحـدة القصـد ، هـو ما سيعبـر عنـه بـ « المـواضعـة » ، عنـدما نستعمـل أسماء المعـانى والصفـات ، وكـذا العبارات المفيدة ، مكان الإشارة . وكما أن « قصد المتكلم » هو الذى يحدد للإشارة دلالتها وللفظ معناه ، فإن المواضعة هى التى تعمل على تثبيت المعنى للألفاظ والعبارات .

ويربط القاضى عبد الجبار بين المواضعة وقصد المتكلم بوصفهما عنصرين ضروريين فى تحقق الدلالة فيقول : « وإنما اعتبر حال المتكلم لأنه لو تكلم به ولا يعرف المواضعة أو عرفها ونـطق بها عـلى سبيل ما يؤديه الحافظ أو يحكيه الحاكى أو يتلقنه المتلقن أو تكلم به عن غير قصد ، لم يدل . فإذا تكلم به وقصد وجه المواضعة فلابد من كونه دالا إذا علم من حاله أنه يبين مقاصده »(٣٨) . وهكذا فإذا كان الكلام « لا يكون مفيدا إلا وقد تقدمت المواضعة عليه ، وإلا كانت حالـه وحال سائر الحوادث لا تختلف » ، فإنه ، أى الكلام ، « قد يحصل من غير قصد فلا يدل ، ومع القصد فيدل ويفيد . فكما أن المواضعة لابـد منها فكـذلـك المقـاصـد التى بهـا يصـير الكـلام مـطابقـا للمواضعة »(٣٩) . فبدون معرفة المقاصد لا يمكن أن يستدل بكلام المتكلم على ما يـريده ؛ لأن المـواضعة ، وإن كـانت ضروريـة لجعل الكلام مفيدا ، فهى غير كافية ؛ إذ لابد من تقدير حال المتكلم ، أى قصده . ومن هنا يقرر القاضى عبد الجبار أنه « لا يحسن اتباع أهل اللغة فى مواضعاتهم إلا بعد العلم بمقاصدهم فيما وضعوه من اللغة ، فثبت بـذلـك أن إجـراءهم الاسم المفيـد لا يحسن إلا بعـد العلم بفـائدتـه ، كما أن مـا علم فيـه فـائـدة الاسم يحسن إجـراء الاسم عليه »(٤٠) .

« ما علم فيه فائدة الاسم يحسن إجراء الاسم عليه » ، كيف ، ومتى يجوز ذلك ؟

هنا يلجأ المعتزلة إلى منهجهم المفضل : الاستدلال بالشاهد على الغائب . ذلك أن المواضعة إنما تقع على الأمور المشاهدة فحسب . وبما أن مجال المشاهدة غير محصور ولا محدود فإنه لا يجوز قياس ما لم يكن موضوع مشاهدة على ما كان موضوعا لها إلا إذا قامت بينهما علاقة تسمح بالقياس . يقول القاضى عبد الجبار : « اعلم ، أن المواضعة إنما تقع على المشاهدات وما جرى مجراها لأن الأصل فيها الإشارة على ما بيناه . فإذا ثبت ذلك فيجب متى أردنا التكلم بلغة مخصوصة أن ننقـل معانى الأوصـاف والأسماء فيهـا فى الشاهـد ، ثم ننظر : فـما حصلت فيه تلك الفائدة نجرى عليها الاسم فى الغائب ، وهذا فى بابه بمنزلة معرفة ما له أصل فى الشاهد ، فى أنه يجب أن يعلم أولا ثم ينبنى عليه الغائب »(٤١) .

وإذن فـالمواضعـة صنفـان : مـواضعـة « أصـل » ، ومـواضعـة « فـرع » . الأولى تتم مباشـرة عن طريق المشـاهدة ، والثـانيـة تتم استدلالا عن طريق القيـاس . والقيـاس ، قيـاس الغـائب عـلى الشاهد ، لا يصح إلا إذا كانت هناك علاقة مشابهة (قرينة أو أمارة أو دليـل أو وصف مناسب . . .) تجمـع بين الشـاهـد والغـائب ، بين الأصل والفرع . ومن ثم فلا يجوز نقل لفظ من المعنى الذى وضع له أولاً بالمواضعة المباشرة إلى معنى آخر ، إلا إذا كانت هناك قرينة تسمح بذلك النقل . ومن هنا كانت شروط التأويل عند المعتزلة ثلاثة : المواضعة ، وقصد المتكلم ، والقرينة أو « الدليل » الذى يسمح بنقل اسم من معنى إلى معنى آخر .

وهكذا فبما أن القرآن نزل بلسان عربى مبين فإن أول شرط لفهمه هو المعرفة بهذا اللسـان ، والتقيد بـالمعنى الذى تـدل عليه كلمـاته وعباراته فيما هو متعارف فى اللغة العربية ومتواضع عليه فيها . وهذا شرط المواضعة ، وهنا لا تعنى معرفة المعنى الظاهر من العبارات ، كما استعمله العرب وحسب ، بل تعنى كذلك المعرفة بـالمعنى أو المعانى المجازية التى يستعملون فيها تلك الكلمات والعبـارات . ذلك لأن المعنى المجازى للكلمة أو العبارة لا يكون من وضع الفرد واختياره ، بل من وضع الجماعة ، ومن ثم فهو خاضع للمواضعة كذلك .

غير أن المعرفة بلسان العرب والتقيد بشرط المواضعة لا يكفى ، إذ لابد من شرط آخر هو المعرفة بقصد المتكلم . ولكن كيف ، والأمر يتعلق بالقرآن كلام الله ؟ هنا يلجأ المعتزلة مرة أخرى إلى منهجهم

المفصل : الاستدلال بالشاهد على الغائب . ذلك لأنه إذا كان بإمكاننا معرفة قصد المتكلم فى الشاهد « معرفة اضطرارية » (حسية . . .) ، إما بالسماع منه ، أو بالخبر الصحيح عنه ، أو بكون مجال مشاهدته هو مجال مشاهدتنا نفسه ، فإن المعرفة بقصد المتكلم فيما هو خارج عن نطاق مشاهداتنا وتجاربنا يتم بالاستدلال عليه ، قياسا على قصد المتكلم فى الشاهد . وفى هذا المعنى يقول القاضى عبد الجبار : « إن طريق الكلام فى الشاهد صح أن يدل بالمواضعة والقصد ، ولنا طريق إلى معرفة الكلام بالإدراك والمواضعة ، وبالإخبار وما يجرى مجراها ، والقصد بالاضطرار ، فصحَّ عند ذلك أن يعرف به الغرض ويصير كالدلالة فى الشاهد . ولا يصح أن نعرف قصده تعالى بالاضطرار لتعذر ذلك على التكليف ، فوجب أن نعرفه بالاستدلال »[٤٢] .

ومن هنا الشرط الثالث وهو وجود علامة أو أمارة تسمح بالاستدلال بشاهد معين على غائب معين ، ويسميها المتكلمون الدليل ، والفقهاء العلة ، والبلاغيون القرينة . فالأمارة التى تسمح بالجواز أو العبور من المعنى الحقيقى إلى المعنى المجازى فى الأساليب البلاغية لا تختلف فى وظيفتها عن « العلة » التى تسمح بتمديد حكم الأصل إلى الفرع فى القياس الفقهى والنحوى ، ولا عن « الدليل » الذى يسمح بالانتقال من الشاهد إلى الغائب فى الاستدلال عند المتكلمين . وبما أننا سندرس بتفصيل هذا النوع من الاستدلال بشروطه وآلياته وإشكالياته فى مختلف العلوم البيانية الاستدلالية (الفصل الرابع من هذا القسم) فإننا سنكتفى هنا بالإشارة إلى الكيفية التى يطبقه بها المعتزلة فى إطار نظريتهم فى التأويل .

تجد نظرية التأويل عند المعتزلة أساسها ومنطلقها ، بل ومبررها ، فى القرآن نفسه . فالقرآن ينص كما هو معروف على أنه يضم آيات محكمات هن أم الكتاب وأخر متشابهات[٤٣] ، ومن ثم فمن الضرورى رد المتشابه إلى المحكم ، وهذا هو التأويل فى المنظور البيانى . غير أن هذه العملية ليت بالأمر السهل دوما . فمن جهة لم ينص القرآن ولا الرسول على آيات بعينها هى المحكمات أو المتشابهات ، ومن جهة أخرى هناك آيات تتعلق بموضوع واحد ، كالجبر والاختيار مثلا ، يصعب تمييز المحكم فيها من المتشابه ، لتساويها فى الوضوح ، ولعدم وجود أمارة أو قرينة ترجح اختياراً على آخر . فى مثل هذه الحالات يؤول الأمر ، فى تعيين المحكم من المتشابه ، إلى اتخاذ موقف عقلى من القضية المطروحة . ولما كان الانطلاق من موقف عقلى مسبق فى مجال تأويل النصوص الدينية عملية من السهل الطعن فيها ، فإنه لابد لتجنب المطاعن ، أو على الأقل لردها ، من تأسيس الموقف العقلى المتخذ تأسيسا دينيا ، أى لابد من إرجاع هذا الموقف إلى « أصل » دينى . و « الأصل » الذى يستند إليه المعتزلة فى هذا المجال ، مجال التمييز بين المحكم والمتشابه ، هو « العدل الإلهى » ، وهو ثانى الأصول الخمسة التى ينبنى عليها مذهبهم كما هو معروف (التوحيد ، العدل ، المنزلة بين المنزلتين ، الوعد والوعيد ، الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر) .

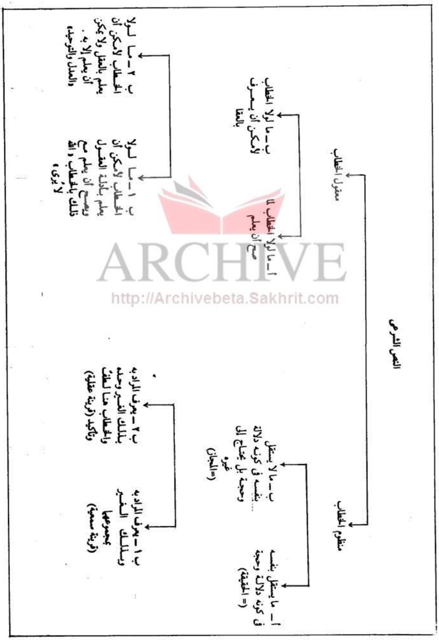
يقول القاضى عبد الجبار فى معرض الرد على « الملحدة الذين يوردون وجوها من المطاعن » فى القرآن ، مثل : « ادعاؤهم أن القرآن يناقض بعضه بعضا ويدافعه . . . وسؤالهم عن وجه الحكمة فى أن جعل الله القرآن بعضه محكما وبعضه متشابها » ــ يقول : « وجوابنا عن ذلك أنا نقول لهم : إنا إذا علمنا عدل الله وحكمته بالدلالة القاطعة التى لا تحتمل (الشك) ، نعلم أنه لا يفعل ما يفعله إلا وله وجه من الحكمة فى أفعاله تعالى . وقد ذكر أصحابنا فى ذلك وجوها لا مزيد عليها . أحد الوجوه : أنه تعالى لما أن كلفنا النظر وحثنا عليه ونهانا عن التقليد ومنعنا منه ، جعل القرآن بعضه محكما وبعضه متشابها ، ليكون ذلك داعيا لنا إلى البحث والنظر ، وصارفا عن الجهل والتقليد . والثانى أنه جعل القرآن على هذا الوجه ليكون تكليفنا به أشق ، ويكون فى باب الثواب أدخل ، وذلك شائع . فإن القديم تعالى إذا كان غرضه بالتكليف أنيعرضنا إلى درجة لا تنال إلا بالتكليف ، فكل ما كان أدخل فى معناه كان أحسن لا محالة . والثالث أنه تعالى أراد أن يكون القرآن فى أعلى طبقات الفصاحة ليكون علما دالا على صدق النبى عليه السلام ، وعلم أن ذلك لا يتم بالحقائق المجردة ، وأنه لابد من سلوك طريقة التجوز والاستعارة ، فسلك تلك الطريقة ليكون أشبه بطريقة العرب وأدخل فى الإعجاز (. . .) فالمحكم ما أحكم المراد بظاهره ، والمتشابه ما لم يحكم المراد بظاهره بل يحتاج فى ذلك إلى قرينة ، والقرينة إما عقلية أو سمعية . والسمعية إما أن تكون فى هذه الآية إما فى أولها أو آخرها ، أو فى آية أخرى من هذه السورة أو من سورة أخرى ، أو فى سنة رسول الله صلى الله عليه وعلى آله وسلم من قول أو فعل ، أو فى إجماع من الأمة ، فهذه حال القرينة التى نعرف بها المراد بالمتشابه ونحمله على المحكم »[٤٤] .

وهكذا فوجود آيات محكمات وأخر متشابهات ، فى القرآن ، ليس الهدف منه إيقاع العقول فى اللبس ولا حمل المؤمنين على التسليم والتقليد ، الأمر الذى لا يليق بأفعال الله ولا يجوز فى حقه ، وإنما كان ذلك بمقتضى « العدل الإلهى » الذى يعنى أن الله لا يفعل القبيح وإنما يفعل الأصلح لعباده . ووجه العدل ، أو الصلاح ، فى كون القرآن يضم المحكم والمتشابه هو إتاحة الفرصة لنا لنجتهد فى رد المتشابه إلى المحكم إجتهادا نستحق به الثواب . وهكذا فالاجتهاد بهذا المعنى إنما يرمى إلى إظهار الوحدة والانسجام فى الخطاب القرآنى ، وذلك هو « التأويل » . والتأويل كما رأينا لا يصح إلا اعتمادا على قرينة سمعية ، تؤخذ من القرآن أو السنة أو الإجماع ، أو على قرينة عقلية . وإذا كان القاضى عبد الجبار لم يفسر فى النص السابق كيفية الوصول إلى هذه الأخيرة ، إذ اكتفى بالقول « ومشايخنا رحمهم الله قد بذلوا الجهد فى إحكام هذه الأصول بما يضيق عنه هذا الوضع » ، فإنه ، فى مكان آخر ، وعلى وجه التحديد فى كتابه « متشابه القرآن » ، يدلى بتفاصيل جد مهمة نوجز منها ما يهمنا هنا فيما يلى :

يصنف القاضى عبد الجبار الخطاب الشرعى إلى صنفين : « أحدهما يتصل بالخطاب نفسه وموضوعه » ، ولنقل : منظوم الخطاب ، و « الآخر بما يدل الخطاب عليه من الأحكام العقلية والسمعية » ، ولنقل معقول الخطاب . والصنف الأول قسمان : « أحدهما يستقل بنفسه فى الإنباء عن المراد ، فهذا لا يحتاج إلى غيره فى كونه حجة ودلالة . والثانى لا يستقل بنفسه فيما يقتضيه ، بل يحتاج إلى غيره » ، وهو قسمان : « أحدهما يعرف المراد به وبذلك الغير بمجموعهما ، والثانى يعرف المراد به بذلك الغير بانفراده » ؛ ومن ثم تكون الأقسام ثلاثة . أما الصنف الثانى من الخطاب الشرعى ــ وهو المتصل بما يدل عليه الخطاب من الأحكام ــ فهو قسمان كذلك :

« أحدهما يدل على ما لولا الخطاب لما صح أن يعلم بالعقل ، والآخر يدل على ما لولاه لأمكن أن يعرف بأدلة العقول . ثم ينقسم ذلك : ففيه ما لولا الخطاب لأمكن أن يعلم بأدلة العقول ، ويصح أن يعلم مع ذلك بالخطاب ، فيكون كل واحد كصاحبه فى أنه يصح أن يعلم به الغرض . وفيه ما لولا الخطاب لأمكن أن يعلم بالعقل ولا يمكن أن يُعلم إلا به » ؛ وبذلك تكون أقسام هذا الصنف ثلاثة ، كالصنف الأول . القسم الأول هو الأحكام الشرعية ، فإنها إنما تعلم بالخطاب وما يتصل به ، ولولاه لما صح أن تعلم بالعقل الصلوات الواجبة ولا شروطها ولا أوقاتها ، وكذلك سائر العبادات الشرعية . والقسم الثانى ، هو مثل القول إنه عز وجل « لا يُرى » ، لأنه يصح أن يُعلم سمعا وعقلا ، وكذلك كثير من مسائل الوعيد . وأما القسم الثالث ، فمثل التوحيد والعدل ، لأن قوله تعالى « ليس كمثله شىء » ، و « لا يظلم ربك أحدا » ، لا يُعلم به التوحيد والعدل « لأنه متى لم يتقدم للإنسان المعرفة بهذه الأمور لم يعلم أن خطابه تعالى حق ، فكيف يمكنه أن يحتج فيها إن لم تتقدم معرفته به لم يعلم صحته »[٤٥] .

والجدول التالى يوضح هذا التصنيف وأقسامه :



يتبين عن هذا الجدول أن القاضي عبد الجبار يقيم نوعا من التوازى بين منظوم الخطاب ومعقوله فى النص القرآنى . والمعتزلة كما نعرف ، بل البيانيون عموما ، لا يتحدثون عن العقل إلا بوصفه أحد طرفى الزوج : النقل / العقل ، بمعنى أن التفكير فى العقل ، عندهم ، يكون فى حضور « الشرع » دوما . وهذا ليس راجعا إلى أنهم يعدون الشرع والعقل سلطتين متنازعتين ، بل لأنهم يرون أن العقل إنما يتحدد من خلال وظيفته كمدافع عن الشرع أو كشارح له .

وهكذا فعندما يتعلق الأمر بنص شرعى واضح مستقل بنفسه فى كونه حجة (أ) فإن دور العقل ينعدم تماما ، ويصبح معقول الخطاب (أ) متوقفا على وجود النص لا غير . أما عندما يتعلق الأمر بنص غير مستقل بنفسه فى معرفة المراد منه بل يحتاج إلى غيره (ب) ، فإن العقل يجد مكانا له فيه إما لأن هذا النص يتضمن قرينة يتوقف فهم المراد من النص على استثمار العقل لها بوصفها دليلا وأمارة (ب أ) ، وفى هذه الحالة يكون دور العقل فى الكشف عن المعنى مكافئا لدور النص فى ذلك (ب ١) ، وإما لأنه ، أى النص لا يدل بنفسه ولا يتضمن قرينة ، وإنما دوره التنبيه والتأكيد (ب ٢) ، وفى هذه الحالة يكون على العقل أن يبحث عن قرينة عقلية تؤسس المعنى الذى يجب أن يفهم من النص .

وإذا نحن أردنا اختصار هذه الأقسام بإدماج بعضها فى بعض والنظر إليها من الزاوية التى تهمنا هنا ، زاوية العلاقة بين اللفظ والمعنى ، أمكن القول : إن اللفظ إما أن يدل على معنى هو المعنى المراد نفسه ، ولا دور للعقل فى هذه الحالة الا استيعاب المعنى اعتمادا على معطيات الخطاب وحدها ، وإما أن يدل على معنى يراد منه معنى آخر ، ودور العقل فى هذه الحالة هو استنباط هذا المعنى اعتمادا على معطيات الخطاب . وإما أن يكون مجرد منبه على معنى يستدل عليه العقل بنفسه ، ويكون الخطاب فى هذه الحالة لطفا من الله وتأكيدا . فى الحالة الأولى يكون العقل أداة فهم واستيعاب ، وفى الحالة الثانية أداة شرح واستنباط ، وفى الحالة الثالثة أداة تأويل واستنتاج ، ولكنه فى جميع الحالات لا يكون مستقلا بنفسه مستغنيا عن الخطاب الشرعى ، بل إنه إنما يكتسب نوعا من الاستقلال من خلال الخطاب نفسه ، فيضيق استقلاله إلى درجة الصفر إذا كان الخطاب محكما ، ويتسع كثيرا إلى درجة تميل باستقلاله إلى مستوى المائة فى المائة عندما يكون الخطاب متشابها .

هنا تحضر أمام ناظرنا التصنيفات نفسها التى تعرفناها ، قبل ، عند علماء أصول الفقه ، سواء منها التى تتعلق بأقسام اللفظ على حسب درجة الوضوح والخفاء ، من المحكم إلى المتشابه (جدول أ) ، أو تلك التى تتعلق بأصناف الدلالة (جدول ٢) . بل إن تصنيفات القاضى عبد الجبار تذكرنا بتصنيف الشافعى لأقسام البيان . فى جميع هذه التصنيفات هناك طرفان : الأول يسمى تارة بـ « ما لا يحتاج إلى بيان » ، وتارة بـ « المحكم » ، وتارة بـ « دلالة العبارة » أو « دلالة المنظوم » ، وتارة بـ « ما يستقل بنفسه فى كونه حجة ودلالة » . أما الطرف الثانى فيسمى تارة بـ « ما يحتاج إلى بيان » ، وتارة بـ « المتشابه » ، وتارة بـ « دلالة الدلالة ودلالة الاقتضاء » أو « دلالة المفهوم » ، وتارة بـ « ما يستقل بنفسه ... » . الطرف الأول يمثل اللفظ أو منظوم الخطاب ، والطرف الثانى يمثل المعنى أو المعقول من الخطاب . ومهمة الأصولى ، فقيها كان أو متكلما ، هى ضبط العلاقة بين هذين الطرفين ؛ هى وضع قوانين لتفسير الخطاب البيانى وتحصيل معناه .

ولكن الخطاب البيانى ليس بيانيا لأنه مفيد للمعنى وحسب بل أيضا لأنه بليغ ومفحم ، ويصل فى القرآن إلى ذروة الإعجاز . فأين يكمن سر البلاغة والإعجاز فى هذا الخطاب ، هل فى لفظه أم فى معناه أم فيهما معا ؟

تلك هى المسألة الرئيسية التى سيدور الكلام حولها فى الصفحات التالية .

ثانيا ــ نظام الخطاب ونظام العقل

١ ــ

لم يكن « التأويل » هو المحور الوحيد الذى استقطب اهتمام المتكلمين فى العلاقة بين اللفظ والمعنى ، بل كان هناك محور آخر جمع بين اهتمام المتكلمين والبلاغيين ، بل البيانيين باختلاف اختصاصاتهم . إنه « إعجاز القرآن » : هل القرآن معجز بألفاظه أم بمعانيه أم بهما معا ؟ ويمتاز البحث فى هذا المحور بكونه جمع بين التيارين الرئيسيين فى الدراسات البيانية : التيار الذى عنى بصفة خاصة بوضع قوانين لتفسير الخطاب البيانى ، والتيار الذى عنى بوضع شروط لإنتاج الخطاب نفسه . وكان من نتائج النظر إلى مسألة الإعجاز من الزاويتين معا أن تحول البحث البيانى فى إشكالية اللفظ والمعنى من مستوى العلاقة العمودية بينهما (الإعراب ، الدلالة ، قصد المتكلم) إلى مستوى العلاقة الأفقية بين تراكيب الكلام وصيغ المعانى ، بين نظام الخطاب ونظام العقل ، مما كانت نتيجته الكشف بوضوح عن الطابع الاستدلالى للأساليب البيانية البلاغية العربية ، ومن ثم عن نوع فاعلية العقل البيانى نفسه ، كما سنرى عبر فقرات هذه الدراسة .

لنبدأ أولا بتحديد الإطار التاريخى للمسألة .

كان من جملة الاعتراضات التى واجه بها خصوم الإسلام القرآن أيام النبوة ، قول بعضهم إنما هو كلام بشر ، فتحداهم القرآن أن يأتوا بشىء مثله . فلما لم يفعلوا عد ذلك عجزا منهم ، وفى الوقت ذاته إعجازا للقرآن وتأكيدا لمصدره الإلهى . وعندما انتهت الفتوحات واستقرت الدولة العربية الإسلامية وبدأ الاحتكاك الحضارى والصراع الثقافى داخل المجتمع الإسلامى الذى كان يضم أقليات دينية وجماعات إثنية مناهضة للدين الإسلامى وللحكم العربى ، طرحت من جديد مسألة إعجاز القرآن . كان المناهضون للحكم العربى من الأقليات الدينية ، والمانوية بخاصة ، يطعنون فى القرآن وفى مصدره الإلهى بدعوى أن معانيه معروفة لا جديد فيها ، وأن ما فيه من أخبار مستقى من التوراة أو من الموروث القديم بصورة عامة . وقد كان من الطبيعى أن يتصدى مفكرو الإسلام ، وفى مقدمتهم المتكلمون ، إلى الرد على هذه المطاعن بإبراز وجوه إعجاز القرآن . وقد أراد المعتزلة أن يعطوا لمفهوم « الإعجاز » القرآنى طابعا كليا بحيث يسلم به العربى وغير العربى ، فربطوه بأمور تتصل بالمعنى لا باللفظ كإخباره بالغيب : « الغيب » فى الماضى أى حكايته لأحوال الأمم الماضية التى لم يكن

العرب أيام النبوة يعرفون عنها شيئا ، و« الغيب » فى المستقبل كإخباره بهزيمة الروم قبل وقوعها . . الخ . أما الجانب الآخر من القرآن الجانب البلاغى ، جانب اللفظ و« نظم » الكلام ، فمنهم من عد القرآن ، معجزا بذاته ، بمعنى أن البشر عاجزون بطبيعتهم عن الإتيان بمثله ، ومنهم من عده معجزا بتدخل الإرادة الإلهية التى منعت العرب وصرفتهم عن الإتيان بشىء مثله . ويعرف هذا الرأى بـ « القول بالصرفة » ، وينسب إلى المعتزلى المشهور إبراهيم بن سيار النظام المتوفى سنة ٢٣١ هـ الذى يروى عنه قوله : « والآية والأعجوبة فى القرآن ما فيه من الإخبار عن الغيوب . أما التأليف والنظم فقد يجوز أن يقدر عليه العباد لولا أن الله منعهم بمنع وعجز أحدثهما فيهم »(٤٦) .

لقد أثار هذا المسلك فى « الكلام » على إعجاز القرآن ردود فعل من داخل الدائرة البيانية نفسها . ذلك أن القرآن قد عُدَّ منذ أيام النبوة أنه معجز لا بمعانيه وحسب ، بل أيضا ، ولربما بالدرجة الأولى ، بفصاحته وبلاغته ؛ أى بنظمه . وكما حدث فى مسائل أخرى فى علم الكلام ، فإن الأطروحات التى واجه بها المعتزلة خصوم الإسلام قد أثارت أطروحات مضادة من جانب أهل السنة ، خصوصا بعد أن تم إخماد أصوات الطاعنين فى الدين الإسلامى المعارضين لدولته العربية . وهكذا أصبحت مسألة ما إذا كان القرآن معجزا بنظمه وتأليفه ، أم بمعانيه فقط ، أم بنظمه ومعانيه معا ، من القضايا الفكرية التى استقطبت اهتمام المفكرين البيانيين ، متكلمين كانوا أو فى غير متكلمين . ومن ثم أصبحت إشكالية اللفظ والمعنى هى الموضوع الرئيسى فى المناقشات التى دارت ، وتدور إلى اليوم ، حول ظاهرة « الإعجاز » فى القرآن .

كيف نوقشت هذه الإشكالية فى هذا المجال ؟

لابد من القول ، بادىء ذى بدء ، إن الذين خاضوا فى هذه المسألة بعمق وتفصيل كانوا ، أساسا ، من المتكلمين البلاغيين ؛ أعنى المتكلمين الذين كانت تستهويهم المناقشات حول مقومات البلاغة والبيان أكثر مما كانت تجذبهم المناقشات حول المسائل الميتافيزيقية . ومن هنا كان ذلك التداخل الذى لاحظه كثير من الباحثين بين الحجاج الكلامى حول إعجاز القرآن ، والتحليل البلاغى الصرف . وهذا شىء مبرر ومفهوم : فالمتكلم الذى كان مشغولا ببيان وجوه إعجاز القرآن داخل الدائرة البيانية ولفائدتها ، كان عليه أن يكون على معرفة بالأساليب البلاغية العربية متذوقا لها ، كما أن البلاغى أو الناقد الأدبى الذى كان مهتما بتحليل مظاهر البلاغة وآلياتها فى الخطاب العربى ، كان عليه أن يعتمد القرآن سلطة مرجعية ، لكونه يمثل بنظمه وطرق تعبيره أعلى مراتب البيان العربى . ومن هنا اتجهت المناقشات الكلامية فى موضوع اللفظ والمعنى اتجاها بلاغيا ، واتجهت المناقشات البلاغية فى الموضوع نفسه اتجاها كلاميا ، والنتيجة اصطباغ البحث البلاغى العربى بالصبغة « الكلامية » ، وهو ما يسميه الباحثون المعاصرون المهتمون بالبلاغة العربية بـ « طغيان التحليل العقلى » فيها . وإذا أضفنا إلى ذلك أن علماء أصول الفقه كانوا معنيين بالموضوع نفسه لانصراف قسم كبير من اهتمامهم إلى ضبط وجوه دلالة الألفاظ على المعانى ، فى القرآن بخاصة ، كما بينا ذلك من قبل ، أدركنا الظروف والعوامل التى جعلت التحليل البلاغى فى الأدبيات العربية البيانية تتجه اتجاها « منطقيا » ، سواء مع من يعد مؤسس علم البلاغة العربية : عبد القاهر الجرجانى الأشعرى ، أو من يعد مقننا لها منظما لقضاياها داخل قوالب نهائية : أبو يعقوب السكاكى المعتزلى .

٢

يمكن عد نظرية « النظم » عند عبد القاهر الجرجانى المتوفى سنة ٤٧١ هـ ، التى عرضها فى كتابيه الشهيرين (دلائل الإعجاز) و(أسرار البلاغة) ، وبصورة خاصة فى الأول منهما ، يمكن عدها تتويجا لمناقشات واسعة متشعبة حول الإشكالية التى يطرحها الزوج : اللفظ/المعنى ؛ مناقشات دامت أكثر من قرنين ونصف ، أسهم فيها متكلمون من أمثال الجاحظ ٢٥٥ هـ ، وأبى على الجبائى ٣٠٣ هـ ، وابنه أبى هاشم ٣٢١ هـ ، والرمانى ٣٨٤ هـ ، والباقلانى ٤٠٣ هـ ، والقاضى عبد الجبار ٤١٥ هـ . . . وبلاغيون ونقاد شعر ونثر من أمثال الجاحظ نفسه ، وقدامة بن جعفر ٣٧٧ هـ ، وأبى هلال العسكرى ٣٩٥ هـ ، وابن رشيق ٤٥٦ هـ ، وغيرهم من الكتاب ذوى الثقافة العامة المتنوعة كأبى حيان التوحيدى ٤١٤ هـ . . . الخ .

وهكذا فطوال الفترة التى عرفت أزهى عصور الثقافة العربية ، من القرن الثالث إلى الخامس الهجرى كانت إشكالية اللفظ والمعنى على رأس القضايا البيانية التى استأثرت باهتمام المتكلمين والبلاغيين فضلا عن النحاة واللغويين وعلماء أصول الفقه . وإذا كان تفكير النحاة واللغويين فى هذه الإشكالية قد تركز حول «الإعراب» فى ارتباطه بـ « منطق » اللغة العربية ، وإذا كان اهتمام الأصوليين من الفقهاء والمتكلمين قد تركز ، داخل الإشكالية نفسها ، على مسألة الدلالة من جهة ومسألة التأويل من جهة ثانية ــ وهذا وذاك ما أبرزناه من قبل ــ فإن المتكلمين البلاغيين ، والبلاغيين المتكلمين سيعيشون الإشكالية ذاتها بتركيز اهتمامهم على جانب آخر ، جانب المفاضلة بين اللفظ والمعنى فى العملية البيانية البلاغية .

كان الجاحظ ، فيما يبدو ، أول من دشن النقاش فى هذا الموضوع ، أو على الأقل هو الذى أعطاه أبعادا خاصة ؛ وذلك حينما أعلى من شأن اللفظ فى حساب المعنى فى نص له مشهور يقول فيه : « المعانى مطروحة على الطريق يعرفها العجمى والعربى والبدوى والقروى والمدنى ، وإنما الشأن فى إقامة الوزن ، وتخير اللفظ ، وسهولة المخرج ، وكثرة الماء ، وصحة الطبع وجودة السبك »(٤٧) . وعلى الرغم من أنه أبرز فى نصوص أخرى له أهمية « المعنى » فى العملية البيانية ، وعلى الرغم من أن سياق كثير من مقاطع كتابه « البيان والتبيين » ، التى يتحدث فيها عن « اللفظ » ، يدل على أنه لا يقصد اللفظ المفرد بل ما ينتظم بالألفاظ من العبارات ، شعرا ونثرا ؛ الأمر الذى يجعل منه الملهم لنظرية « النظم » ، التى سيشيدها الجرجانى ــ على الرغم من هذا وذاك فقد أخذ منه كثير ممن جاءوا بعده جانبا واحدا هو إبرازه لأهمية اللفظ فى العملية البيانية ، وذهبوا مذهبا قصيا فى هذا الشأن ، كما فعل أبو هلال العسكرى الذى نقرأ له قوله : « فإذا كان الكلام قد جمع العذوبة والجزالة ، والسهولة والرصانة ، مع السلاسة والنصاعة ، واشتمل على الرونق والطلاوة ، وسلم من حيف التأليف ، وبعد عن سماجة التركيب ، وورد على الفهم الثاقب ، قبله ولم يردّه ، وعلى السمع المصيب ، استوعبه ولم يمجّه » . ثم يضيف مستعيدا ما قاله الجاحظ

فى النص السابق فيقول : « وليس الشأن فى إيراد المعانى ؛ لأن المعانى يعرفها العربى والعجمى ، والقروى والبدوى ، وإنما هو فى جودة اللفظ وصفائه ، وحسنه وبهائه ، ونزاهته ونقائه ، وكثرة طلاوته ومائه ، مع صحة السبك والتركيب ، والخلو من أود النظم والتأليف . وليس يطلب من المعنى إلا أن يكون صوابا ، ولا يقنع من اللفظ بذلك حتى يكون على ما وصفناه من نعوته التى تقدمت » . ثم يستدل على وجهة نظره تلك بكون « الخطب الرائعة والأشعار الرائقة ما عملت لإفهام المعنى فقط ، لأن الردىء من الألفاظ يقوم مقام الجيدة منها فى الأفهام ، وإنما يدل حسن الكلام ، وإحكام صنعته ، ورونق ألفاظه ، وجودة مطالعه ، وحسن مقاطعه ، وبديع مباديه ، وغريب بيانه ، على فضل قائله وفهم منشئه . . وأكثر هذه الأوصاف ترجع إلى الألفاظ دون المعانى »[٤٨] .

ويصنف أبو هلال العسكرى المعانى صنفين : صنف يبتدعه صاحبه من غير أن يكون له إمام يقتدى به ، وهذا فى نظره قليل ، وإنما قد «يقع عليه عند الخطوب الحادثة ، وينتبه له عند الأمور النازلة الطارئة » . ولا يكون لهذا الصنف قيمة إلا إذا صبه صاحبه فى قالب لفظى جيد : « ولا يتكل فيما ابتكره على فضيلة ابتكاره إياه ، ولا يغره ابتداعه له ، فيساهل نفسه فى تهجين صورته ، فيذهب حسنه ، ويطمس نوره ، ويكون فيه أقرب إلى الذم منه إلى الحمد » . والصنف الثانى من المعانى ، وهو السائد الكثير ، هو : « ما يحتذى به ــ صاحبه ــ على مثال تقدم ، ورسم فرط »[٤٩] ؛ إذ معظم المعانى متداولة ينقلها الخلف عن السلف ، و« ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعانى ممن تقدمهم والصب على قوالب من سبقهم . ولكن عليهم إذا أخذوها أن يكسوها ألفاظا من عندهم ، ويبرزوها فى معارض من تأليفهم ، ويوردوها فى غير حليتها الأولى ، ويزيدوها فى حسن تأليفها وجودة تركيبها وكمال حليتها ومعرضها ؛ فإذا فعلوا ذلك فهم أحق بها ممن سبق إليها » . ومن هنا كانت السرقة فى المعانى مباحة شرط أن يكسوها السارق رداء من الألفاظ جديدا . ولذلك قيل : « إن من أخذ معنى بلفظه كان له سارقا ، ومن أخذه ببعض لفظه كان له سالخا ، ومن أخذه فكساه لفظا من عنده أجود من لفظه كان هو أولى به ممن تقدمه »[٥٠] .

ويطرح ابن رشيق مسألة المفاضلة بين اللفظ والمعنى فى باب خاص من كتابه « العمدة » ، يقرر فيه منذ البداية أن « اللفظ جسم وروحه المعنى وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم ؛ يضعف بضعفه ويقوى بقوته » ، مؤكداً أنك « لا تجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ ، وجريه فيه على غير الواجب »[٥١] ، مضيفاً : أن « أكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى . سمعت بعض الحذاق يقول : قال العلماء : اللفظ أغلى من المعنى ثمنا وأعظم قيمة وأعز مطلبا ، فإن المعانى موجودة فى طباع الناس يستوى الجاهل فيها والحاذق ، ولكن العمل على جودة اللفظ وحسن السبك وصحة التأليف »[٥٢] . وفى هذا الاتجاه نفسه يقرر ابن الأثير أن « الألفاظ تجرى مجرى الأشخاص من البصر ، فالألفاظ الجزلة تتخيل فى السمع كأشخاص عليها مهابة ووقار ، والألفاظ الرفيعة تتخيل كأشخاص ذوى دماثة ولين أخلاق ولطافة مزاج»[٥٣] . والجدير بالإشارة هنا أن هؤلاء الذين كانوا يعطون الأولوية للفظ فى العملية البيانية كانوا يدركون أن ذلك من خصائص اللغة العربية وحدها ، وأن الشأن فى اللغات الأخرى على غير هذا الاتجاه . ذلك ما أكده الجاحظ نفسه حينما قال : « وقد نقلت كتب الهند ، وترجمت حكم اليونان ، وحولت آداب الفرس ، فبعضها ازداد حسنا ، وبعضها ما انتقص شيئا . ولو حولت حكمة العرب لبطل ذلك المعجز الذى هو الوزن ، مع أنهم لو حولوها لم يجدوا فى معانيها شيئا لم تذكره العجم فى كتبهم التى وضعت لمعاشهم وفطنهم وحكمتهم . وقد انتقلت هذه الكتب من أمة إلى أمة ومن قرن إلى قرن ومن لسان إلى لسان حتى انتهت إلينا ، ولسنا آخر من ورثها ونظر فيها »[٥٤] .

إذا كان هؤلاء البلاغيون قد « أخذوا حريتهم » فى الإعلاء من شأن اللفظ على حساب المعنى فى العملية البيانية ، ناظرين إلى ذلك على أنه من « خصوصية » اللغة العربية ، متخذين من « كلام العرب » إطارا مرجعيا عاما لهم ، فإن المتكلمين الذين خاضوا فى مسألة الإعجاز القرآنى لم يكونوا يمتلكون مثل تلك « الحرية » ؛ إذ كان عليهم أن يراعوا جانب المعنى فى النص القرآنى مراعاتهم لجانب اللفظ . ولذلك نجدهم يرجعون بالعملية البيانية البلاغية إلى اللفظ والمعنى معا : إلى وجود التوافق والتكامل بينهما . يقول أبو هاشم الجبائى : « إنما يكون الكلام فصيحا لجزالة لفظه وحسن معناه ، ولابد من اعتبار الأمرين ، لأنه لو كان جزل اللفظ ركيك المعنى لم يعد فصيحا ، وإذن يجب أن يكون جامعا لهذين الأمرين . وليس فصاحة الكلام بأن يكون له نظم مخصوص ، لأن الخطيب عندهم قد يكون أفصح من الشاعر والنظم مختلف ، إذا أريد بالنظم اختلاف الطريقة . وقد يكون النظم واحدا وتقع المزية فى الفصاحة . فالمعتبر ما ذكرناه ؛ لأنه يتبين فى كل نظم وطريقة ، وإنما يختص بالنظم بأن يقع لبعض الفصحاء معنى يسبق إليه ثم يساويه فيه غيره من الفصحاء فيساويه فى ذلك النظم ، ومن يفضل عليه فَضَلَه فى ذلك النظم »[٥٥] .

أما الرمانى الذى جعل وجوه إعجاز القرآن سبعة (= عدم ورود المعارضة من طرف العرب مع توافر الدواعى ، التحدى للكافة وظهور عجزهم ، الصرفة ، الإخبار بالغيوب ، نقض العادة بالإتيان بطريقة جديدة تسمو على الطرق المألوفة فى الشعر والنثر ، قياسه بالمعجزات الأخرى كقلب العصا ثعبانا ، والبلاغة) ، فإنه أسهب القول فى البلاغة ومراتبها وشروطها مقررا ــ كأبى هاشم ــ أنها ليست فى اللفظ وحده ، ولا فى المعنى بمفرده ، بل هى فى الجمع بينهما على طريقة مخصوصة حددها بقوله : « إيصال المعنى إلى القلب فى أحسن صورة من اللفظ »[٥٦] .

ويعكس أبو حيان التوحيدى الذى كان مرآة عصره فى المجال الثقافى هذا الاتجاه نحو تقدير كل من اللفظ والمعنى فى العملية البيانية البلاغية فيقول : « ومن استشار الرأى الصحيح فى هذه الصناعة الشريفة علم أنه إلى سلاسة الطبع أحوج منه إلى مغالبة اللفظ ، وأنه متى فاته اللفظ الحر لم يظفر بالمعنى الحر ؛ لأنه متى نظم معنى حرا ولفظا عبدا ، أو معنى عبدا ولفظا حرا ، فقد جمع بين متنافرين بالجوهر ومتناقضين بالعنصر »[٥٧] ، وهذا « لأن المعانى ليست فى جهة والألفاظ فى جهة ، بل هى متمازجة متناسبة ، والصحة عليهما وقف »[٥٨] ، وأيضا « لأن حقائق المعانى لا تثبت إلا بحقائق الألفاظ ، فإذا تحرفت المعانى

فكذلك تنزيف الألفاظ ، فالألفاظ والمعانى متلاحمة متواشجة متناسجة »(٥٩) . ويرتب أبو حيان التوحيدى منزلة كل من اللفظ والمعنى والتأليف والنظم فى العملية البيانية البلاغية على الشكل التالى يقول : « وينبغى أن يكون الغرض الأول فى صحة المعنى ، والغرض الثانى فى تخير اللفظ ، والغرض الثالث فى تسهيل اللفظ وحلاوة التأليف . . فخير الكلام على هذا التصفح والتحصيل : ما أيده العقل بالحقيقة وساعده اللفظ بالرقة . . يجمع لك بين الصحة والبهجة والتمام ، فأما صحته فمن جهة شهادة العقل بالصواب ، وأما بهجته فمن جهة جوهر اللفظ واعتدال القسمة ، وأما تمامه فمن جهة النظم الذى يستعير فى النفس شغفها ، ويستثير من الروح كلفها »(٦٠) .

لا شك أننا هنا نحوم حول نظرية « النظم » التى ستنضج على يد عبد القاهر الجرجانى بعد أبى حيان التوحيدى ببضعة عقود من السنين . غير أن النقلة الأساسية بين هؤلاء الذين يلحون على التوافق والانسجام بين اللفظ والمعنى أساسا للبلاغة ، ونظرية النظم كما شرحها الجرجانى ، إنما نلمسها بوضوح فى ما قرره القاضى عبد الجبار فى موضوع الإعجاز القرآنى . والحق أن تحليلات القاضى عبد الجبار فى هذا المجال تخطو بنا خطوة كبيرة وحاسمة نحو نظرية النظم الجرجانية ، إلى درجة يصعب معها نسبة شىء آخر للجرجانى سوى شرح الفكرة وتحليلها وإغنائها بالأمثلة . يقول القاضى عبد الجبار : **« اعلم أن الفصاحة لا تظهر فى أفراد الكلام وإنما تظهر فى الكلام بالضمّ على طريقة مخصوصة ، ولابد مع الضمّ من أن يكون لكل كلمة صفة . وقد يجوز فى هذه الصفة أن تكون بالمواضعة التى تتناول الضم ، وقد تكون بالإعراب الذى له مدخل فيه ، وقد تكون بالموقع** . وليس لهذه الأقسام رابع ؛ لأنه إما أن نعتبر فيه الكلمة أو حركاتها أو موقعها ، ولابد من هذا الاعتبار فى كل كلمة ، ثم لابد من اعتبار مثله فى الكلمات إذا انضم بعضها إلى بعض ؛ لأنه قد يكون لها عند الانضمام صفة ، وكذلك لكيفية إعرابها وحركاتها وموقعها . فعلى هذا الوجه الذى ذكرناه إنما تظهر مزية الفصاحة بهذه الوجوه دون ما عداها » . ثم يضيف : « فإن قال (= معترض) فقد قلتم فى أن جملة ما يدخل فى الفصاحة حسن المعنى ، فهل اعتبرتموه ؟ قيل له : إن المعانى ــ وإن كان لابد منها ــ فلا يظهر فيها المزية ، فلذلك نجد المعبرين عن المعنى الواحد يكون أحدهما أفصح من الآخر والمعنى متفق . . **على أننا نعلم أن المعانى لا يقع فيها تزايد . فإذن يجب أن يكون الذى يعتبر عنده ، الألفاظ التى يعبر بها عنها . فإذا صحت هذه الجملة ، فالذى تظهر به المزية ليس إلا الأبدال التى تختص الموقع ، أو الحركات التى تختص الإعراب ، فبذلك تقع المباينة »**(٦١) .

هكذا يبدو واضحا أن نظرية « النظم » ، كما شيدها عبد القاهر الجرجانى ــ التى سنعرض لخطوطها العامة بعد قليل ــ إنما هى امتداد وتتويج لمناقشات البلاغيين والمتكلمين لمسألة شغلت الفكر البيانى عبر العصور : مسألة العلاقة بين اللفظ والمعنى . ومن هنا يتبين خطأ القول بأن البيان العربى قد تحول مع عبد القاهر من الأدب إلى الفلسفة تحت تأثير « الغارة الهيلينية » ؛ هذه « الغارة » المزعومة التى جعلت عبد القاهر الجرجانى بحسب هذا الزعم « فيلسوفا يجيد شرح أرسطو والتعليق عليه »(٦٢) . كلا ، إن نظرية « النظم » كما قررها عبد القاهر الجرجانى قد فكر فيها داخل الحقل المعرفى البيانى ، موظفا معطيات هذا الحقل ، مستجيبا لاهتماماته ، معبرا عن مرحلة من مراحل نموه ؛ نمو الوعى بالذات . أما المنطق اليونانى فلم يكن له أثر فى هذه النظرية ، بل لقد جاءت هذه النظرية تتويجا لتيار فكرى نشأ وتطور وأخذ يتبلور ويتميز من خلال طرح نفسه بما هو « أنا » عربى إسلامى بيانى ، بديل عن « الآخر » اليونانى « الدخيل » .

وما يهمنا تأكيده هنا من خلال الإشارة مرة أخرى إلى ما يعزى لـ « الغارة الهيلينية » من تأثير على البيان العربى هو أن السقوط فى مثل هذه المزاعم إنما يرجع إلى ذلك الاعتقاد الخاطىء الذى كرسه بعض المستشرقين ، الذى يقول بتأثر المتكلمين بالمنطق اليونانى فى جميع المجالات بما فيها مجالات الأبحاث البيانية . هذا فى حين أن الواقع التاريخى يؤكد أن المنطق اليونانى لم يبدأ توظيفه فى الدائرة البيانية من أجل « تأسيس » قضاياها وأطروحاتها إلا مع الغزالى وبعده ؛ أى ابتداء من العقد الأخير من القرن الخامس الهجرى ، أى بعد وفاة عبد القاهر نفسه ، وهذا عند الأشاعرة وحدهم . أما المعتزلة ، وكذا الأشاعرة قبل الغزالى ، فقد كانوا ينظرون لـ « البيان العربى » ، منهجا ورؤية ، من حيث هو عالم معرفى مستقل . ومن ثم فإن التطورات التى عرفها إنما كانت نتيجة نموه الذاتى ؛ هذا النمو الذى سار فى الاتجاه ذاته الذى عرفه أول مرة مع عصر التدوين ؛ الاتجاه الذى يطابق بين نظام اللغة ونظام العقل ، بين النحو والمنطق كما رأينا ذلك فى صفحات سابقة .

وهكذا فكما تجد نظرية « النظم » الجرجانية أصولها فى مناقشات البلاغيين والمتكلمين السابقين له حول مسألة الإعجاز القرآنى وما تفرغ عنها من مناقشات ، حول المفاضلة بين اللفظ والمعنى ، انتهت إلى ما رأينا القاضى عبد الجبار يقرره من أن المزية البيانية إنما هى فى الضم على طريقة مخصوصة ، قوامها الكلمة فى ذاتها ، واعتبار حركاتها وإعرابها ، واعتبار موقعها فى الكلام . أقول إنه كما تجد نظرية « النظم » أصولها فيما ذكرناه ، تجد جذورها عند النحاة بدءا من سيبويه إلى السيرافى . ومما تجدر الإشارة إليه هنا أن أبا سعيد السيرافى يعد أستاذا لأبى على الفارسى الذى ينتمى الجرجانى ــ وقد كان متضلعا فى النحو ــ إلى مدرسته . ويقول مترجمو هذا الأخير إنه لم يكن له أستاذ غير أبى على الفارسى محمد بن الحسين الفارسى النحوى . فكان عبد القاهر ، مثله مثل ابن جنى ، صاحب « الخصائص » من أسرة النحاة ؛ أعنى أنه كان ينتمى إلى تلك الجماعة التى اصطدمت مع المناطقة عادّة النحو العربى منطقا للغة العربية ، والمنطق الأرسطى « نحوا » للغة اليونانية ، رافضة الفصل بين النحو والمنطق على أساس أن هذا يعنى بالمعانى وذاك يعنى بالألفاظ . يبدو ذلك واضحا فى تفكير عبد القاهر وطريقته فى التحليل كما سنرى بعد قليل . وأكثر من هذا استعار عبد القاهر من النحاة ، ولربما من أبى سعيد السيرافى نفسه ، مفهوم « معانى النحو » الذى فسر به « النظم » . بل إن مفهوم « الضم » ومقوماته الثلاثة (الكلمة ، الحركات ، الموقع) التى تحدث عنها عبد الجبار قبل ، هو نفسه ما كان يعنيه النحاة بـ « معانى النحو » .

يقول السيرافى فى مناظرته مع متى : فى سياق دفاعه عن النحو ، وعده إياه منطقا للغة العربية : **« معانى النحو منقسمة بين حركات اللفظ وسكناته ، وبين وضع الحروف فى مواضعها المقتضية لها ،**

وبين تأليف الكلام بالتقديم والتأخير ، وتوخى الصواب فى ذلك ، وتجنب الخطأ من ذلك» . ويشرح السيرافى الأبعاد المنطقية للبيان العربى فيقول : «وأنت إذا قلت لإنسان : كن منطقيا ، فإنما تريد : كن عقليا أو عاقلا أو أعقل بما تقول ، لأن أصحابك يزعمون أن المنطق هو العقل ، وهذا قول مدخول لأن المنطق على وجوه ، أنتم (= المناطقة) منها فى سهو . وإذا قال آخر : كن نحويا فصيحاً ، فإنما يريد : افهم عن نفسك ما تقول ، ثم رم أن يفهم عنك غيرك . وقدر اللفظ على المعنى فلا يفضل عنه ، وقدر المعنى على اللفظ فلا ينقص منه . هذا إذا كنت فى تحقيق شيء على ما هو به . فأما إذا حاولت فرش المعنى وبسط المراد ، فاجعل اللفظ بالروادف الموضحة والأشباه المقربة والاستعارات الممتعة ، وبيّن المعانى بالبلاغة ؛ أعنى لوح منها لشيء حتى لاتصاب إلا بالبحث عنها والشوق إليها ؛ لأن المطلوب إذا ظفر به على هذا الوجه عز وحلا وكرم وعلا . واشرح منها شيئا حتى لا يمكن أن يمترى فيه ، أو يتعب فى فهمه أو يعرج عنه لاغتماضه ، فهذا المذهب يكون جامعا لحقائق الأشباه ولأشباه الحقائق»(٦٣) .

٣ -

يكاد النص السابق يلخص نظرية «النظم» الجرجانية بكاملها ، بل إننا إذا نظرنا إلى هذه النظرية من منظور «تفكيكى» فإننا لن نجد ما نعزوه من جديد لصاحبها ، عبد القاهر ، إلا الجمع والتأليف بين آراء متناثرة ، ولكن ناضجة ، فى مختلف قطاعات الدائرة البيانية ، فى النحو والكلام والبلاغة ، حول ضرورة مراعاة التوافق والانسجام بين اللفظ والمعنى . غير أن إسهام عبد القاهر الجرجانى فى تعميق «الوعى بالذات» داخل الحقل المعرفى البيانى ليس فيما قاله فى موضوع «النظم» ، بل إن الجديد فى تحليلاته ، من وجهة نظرنا ، إنما يكمن فيما لم يقله صراحة ، أعنى فيما كانت تنطوى عليه تحليلاته من معطيات تكشف عن الطابع الاستدلالى للأساليب البيانية البلاغية ، وتقيم مطابقة شبه تامة بين نظام الخطاب ونظام العقل . وبعبارة أخرى إن إسهام عبد القاهر الجرجانى فى تنظيم العملية البيانية وإماطة اللثام عن مكوناتها وآلياتها كان إسهاما مضاعفا : فمن جهة توج المناقشات السابقة حول اللفظ والمعنى ، ومن جهة أخرى انتقل بهذه المناقشات من مستوى البحث فى العلاقة العمودية بين اللفظ والمعنى ، إلى مستوى البحث فى العلاقة الأفقية بين الألفاظ بعضها مع بعض ، والمعانى بعضها مع بعض : بين نظام الألفاظ ونظام المعانى ، أو نظام الخطاب ونظام العقل . هكذا عمل على مجاوزة إشكالية الجاحظ وتدشين القول فى إشكالية السكاكى . نعم إن الأمر يتعلق فى الحقيقة بإشكالية واحدة ؛ إشكالية اللفظ والمعنى . هذا صحيح . ولكن الانتقال بها من المستوى الذى طرحها فيه الجاحظ ، إلى المستوى الذى ارتفع بها إليه السكاكى ، كان يتطلب نقلة إبيستمولوجية بالغة الأهمية ، ليس لأنها تضيف جديداً إلى النظام المعرفى الذى تمت داخله ، فهذا ما لم يحدث قط ، ولا كان فى الإمكان حدوثه مع الاحتفاظ بالأسس التى قام عليها ، بل لأن تلك النقلة تكشف عما كان مضمراً فى تلك الأسس وكان يتم التعامل معه بصورة ضمنية ، أعنى بذلك الطابع الاستدلالى الذى يشكل أحد المقومات الرئيسية للعلاقة بين اللفظ والمعنى فى النظام المعرفى البيانى .

كيف حقق الجرجانى هذه النقلة الإيبيستمولوجية ؟

ينطلق عبد القاهر الجرجانى فى عرضه لنظرية النظم من الارتباط ارتباطاً مباشرا بمضمون النص الذى نقلناه من قبل عن أبى سعيد السيرافى . يقول الجرجانى فى مدخل كتابه «دلائل الإعجاز» : «هذا كلام وجيز يطلع به الناظر على **أصول النحو** جملة وكل ما به يكون النظم دفعة ، وينظر فى مرآة تريه الأشياء المتباعدة الأمكنة قد التقت له حتى رآها فى مكان واحد» .

يربط الجرجانى إذن منذ البداية بين «**أصول النحو**» وما به يكون «**النظم**» ، محدداً بذلك إطاره المرجعى (= النحو) الذى سيتحرك بالاستناد عليه وبتوجيه منه ، ثم يدخل مباشرة فى الموضوع فيشرح ما يعنيه بـ «النظم» فى هذا الإطار ، إطاره المرجعى ، فيقول : «معلوم أن ليس النظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب من بعض . والكلم ثلاث : اسم وفعل وحرف ، وللتعليق فيما بينها طرق معلومة ، وهو لا يعدو ثلاثة أقسام : تعليق اسم باسم ، وتعليق اسم بفعل ، وتعلق حرف بهما . فالاسم يتعلق بالاسم بأن يكون خبراً عنه أو حالاً منه أو تابعاً له ، صفة أو توكيداً أو عطف بيان ، أو بدلاً أو عطفاً بحرف ، أو بأن يكون الأول مضافاً إلى الثانى ، أو بأن يكون الأول يعمل فى الثانى عمل الفعل ويكون الثانى فى حكم الفاعل له أو المفعول ، وذلك فى اسم الفاعل ... واسم المفعول ... والصفة المشبهة ... أو بأن يكون تمييزاً قد جلاه منتصباً عن تمام الاسم ، أو معنى تمام الاسم بأن يكون فيه ما يمنع من الإضافة ... وأما تعلق الاسم بالفعل فبأن يكون فاعلاً له أو مفعولاً فيكون مصدراً قد انتصب به ويقال له المفعول المطلق ، أو مفعولاً به ، أو ظرفاً مفعولاً فيه زمانا أو مكانا ... أو مفعولاً معه ... أو مفعولاً له ... أو بأن يكون منزلاً من الفعل منزلة المفعول ، وذلك فى خبر كان وأخواتها والحال والتمييز المنتصب عن تمام الكلام ... ومثله الاسم المنتصب على الاستثناء ... وأما تعلق الحرف بهما فهو ثلاثة أضرب ، أحدها أن يتوسط بين الفعل والاسم ، فيكون ذلك فى حروف الجر التى من شأنها أن تعدى الأفعال إلى ما لا تتعدى إليه بأنفسها من الأسماء ... وكذلك سبيل الواو الكائنة بمعنى «مع» ... وكذلك حكم «إلا» فى الاستثناء ... والضرب الثانى من تعلق الحرف بما يتعلق به : العطف وهو أن يدخل الثانى (= المعطوف) فى عمل العامل فى الأول (= المعطوف عليه) . والضرب الثالث تعلق بمجموع الجملة ، كتعلق حرف النفى والاستفهام والشرط والجزاء بما يدخل عليه . وذلك أن من شأن هذه المعانى أن تتناول ما تتناوله بالتقييد وبعد أن يسند إلى شيء ... ومختصر كل الأمر أنه لا يكون كلام من جزء واحد وأنه لابد من مُسْند ومسند إليه ... وجملة الأمر أنه لا يكون كلام من حرف أصلا ولا من حرف واسم إلا فى النداء ... وذلك أيضاً إذا حقق الأمر كان كلاما بتقدير الفعل المضمر (= أنادى ، أدعو) .. فهذه هى الطرق والوجوه فى تعلق الكلم بعضها ببعض ، وهى كما ترى **معانى النحو وأحكامه**»(٦٤) .

لعل أول ما ينبغى أن يلفت نظرنا فى هذا النص هو ما يكشف عنه من رؤية شمولية لموضوعات النحو العربى ؛ رؤية تضع أمامنا ، واضحة جلية ، بنية هذا النحو لا بوصفه أبواباً وفصولاً ، بل بوصفه

نظاماً من العلاقات هو ذاته نظام العربية من حيث هى لغة ، ونص ، وخطاب . ومن هنا كانت المطابقة التى يقيمها الجرجانى بين ثلاثة مفاهيم تتردد كثيراً فى تحليلاته وتشكل « المفهوم ــ المفتاح » فى نظريته ، هذه المفاهيم هى : **النظم** ، **تعليق الكلم بعضها ببعض** ، **معانى النحو وأحكامه** .

فماذا يعنى الجرجانى بهذه المفاهيم عندما يربط « سر » الإعجاز البيانى بها ؟

يلاحظ الجرجانى أن النظم ، بمعنى تعليق الاسم بالاسم والاسم بالفعل والحرف بهما على النحو الذى بينه فى النص السابق ، موجود فى منثور كلام العرب ومنظومه ، ومن ثم فالمزية التى بها يتفاوت الكلام بلاغة و « إعجازاً » ليست فى النظم مطلقاً ، بل فى **النظم على وجه الخصوص** . ولكى يفرق الجرجانى بين نظم ونظم يضرب مثلاً بنظم الحروف فى كلمة واحدة ونظم الكلمات فى جملة بلاغية : « إن نظم الحروف هو تواليها فى النطق فقط وليس نظمها بمقتضى عن معنى ، ولا الناظم لها بمقتف فى ذلك رسماً من العقل اقتضى أن يتحرى فى نظمه لها ما تحراه ، فلو أن واضع اللغة كان قد قال « ربض » مكان « ضرب » لما كان فى ذلك ما يؤدى إلى فساد . وأما نظم الكلم فليس فيه الأمر كذلك ، لأنك تقتفى فى نظمها آثار المعانى ، وترتبها على حسب ترتيب المعانى فى النفس ، فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض ، وليس هو النظم الذى معناه ضم الشىء إلى الشىء كيف جاء واتفق »(٦٥) . ثم يضيف قائلاً : « والفائدة فى معرفة هذا الفرق أنك إذا عرفته عرفت أن ليس الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفاظها فى النطق ، بل أن تناسبت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذى اقتضاه العقل »(٦٦) .

ولكن إذا كان المقصود بالنظم ، البيان المعجز ، هو تناسب دلالة الكلمات وتلاقى معانيها « على الوجه الذى اقتضاه العقل » ، أفلا يعنى ذلك أن الإعجاز البيانى مرده إلى نظام العقل دون نظام الخطاب ؟ وإذا كان الأمر كذلك فما الجواب على من يعترض بأن « النظم موجود فى الألفاظ على كل حال ، ولا سبيل إلى أن يعقل الترتيب الذى تزعمه فى المعانى ما لم تنظم الألفاظ ولم ترتبها على الوجه الخاص » ؟

يجيب الجرجانى قائلاً : « اعلم أن ما ترى أنه لابد منه من ترتيب الألفاظ وتواليها على النظم الخاص ليس هو الذى طلبته بالفكر ، ولكنه يقع بسبب الأول ضرورة من حيث إن الألفاظ إذا كانت أوعية للمعانى فإنها لا محالة تتبع المعانى فى مواقعها ، فإذا وجب لمعنى أن يكون أولاً فى النفس وجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله أولاً فى النطق . فأما أن تتصور فى الألفاظ أن تكون المقصودة قبل المعانى بالنظم والترتيب وأن يكون الفكر فى النظم الذى يتواصفه البلغاء فكراً فى نظم الألفاظ ، أو أن تحتاج بعد ترتيب المعانى إلى فكر تستأنفه لأن تجىء بالألفاظ على نسقها فباطل من الظن ووهم يتخيل إلى من لا يوفى النظر حقه »(٦٧) ، وذلك لأنه « لا يتصور أن تعرف للفظ موضعاً من غير أن تعرف معناه ولا أن تتوخى فى الألفاظ ، من حيث هى ألفاظ ــ ترتيباً ونظماً ، وأن تتوخى الترتيب فى المعانى وتعمل الفكر هناك . فإذا تم لك ذلك اتبعتها بالألفاظ وقفوت بها آثارها ، وأنك إذا فرغت من ترتيب المعانى فى نفسك لم تحتج أن تستأنف فكراً فى ترتيب الألفاظ ، بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خدم للمعانى وتابعة لها ولاحقة بها ، وأن العلم بمواقع المعانى فى النفس علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها فى النطق »(٦٨) .

هل يعنى هذا أن البلاغة تحولت إلى منطق ؟ هل الإعجاز البيانى إعجاز عقلى محض ؟

لاشك أننا سنبتعد تماما عن مجال تفكير الجرجانى إذا نحن انسقنا مع مثل هذه الاستنتاجات السريعة . إن الجرجانى الذى حرص على التأكيد فى الصفحات الأولى من كتابه على « أنك لا ترى علما هو أرسخ أصلا ، وأبسق فرعا ، وأحلى جنى ، وأعذب ورداً ، وأكرم إنتاجاً ، وأنور سراجاً ، من علم البيان ، الذى لولاه لم تر لسانا يحوك الوشى ويصوغ الحلى ، ويلفظ الدر ، وينفث السحر . . . »(٦٩) ، لا يمكن أن يضحى بنظام الخطاب لحساب نظام العقل لأن فى هذه التضحية تضحية بالبيان نفسه . هذا فضلاً عن كونه قد حرص فى مدخل كتابه على الربط منذ البداية بين « أصول النحو وكل ما به يكون النظم دفعة » ، كما رأينا ذلك قبل . لابد إذن من التريث ، لابد من مساءلة الجرجانى عما يقصده بـ « المعنى » وبـ « مواقع المعانى فى النفس » ، بعبارة أخرى لابد من فهم صحيح ومطابق لما يقصده بـ « نظم المعنى » .

والجرجانى فى ذلك واضح كل الوضوح ، فهو يؤكد صراحة ، وبإلحاح ، أن ما يقصده بـ « المعنى » ليس معنى الكلمة المفردة ؛ فالكلمة المفردة لا ينطوى معناها الخاص على أية مزية بيانية ، وإنما المزية والفضيلة فى نظره للمعنى الواحد المفهوم من مجموع الكلمات التى ينتظمها الكلام . ذلك « أن مثل واضع الكلام مثل من يأخذ قطعاً من الذهب أو الفضة فيذيب بعضها فى بعض حتى تصير قطعة واحدة . وذلك أنك إذا قلت : ضرب زيد عمرا يوم الجمعة ضربا شديداً تأديبا له ، فإنك تحصل من مجموع هذه الكلم كلها على مفهوم هو معنى واحد ، لا عدة معان كما يتوهمه الناس . وذلك لأنك لم تأت بهذه الكلم لتفيده أنفس معانيها ، وإنما جئت بها لتفيده وجوه التعلق التى بين الفعل الذى هو ضرب وبين ما عمل فيه ، والأحكام التى هى محصول التعلق »(٧٠) .

وهذا المعنى الواحد ــ أو نظام المعنى ــ الذى تفيده الكلمات المنتظمة فى جملة مفيدة ، والذى يقع فيه التفاضل فى البيان والبلاغة والإقناع ، لا يحصل برصف الكلمات بعضها إلى بعض كيفما اتفق ، بل إنه إنما يحصل بمراعاة أحكام النحو ، فالنظم فى حقيقته وجوهره هو « توخى معانى النحو وأحكامه وفروقه ووجوهه والعمل بقوانينه وأصوله »(٧١) . وآية ذلك أنك « لست بواجد شيئا يرجع صوابه إن كان صوابا ، وخطؤه إن كان خطأ ، إلى النظم ويدخل تحت هذا الاسم ، إلا وهو معنى من معانى النحو : قد أصيب به موضعه ووضع فى حقه ، أو عومل بخلاف هذه المعاملة ، فأزيل عن موضعه واستعمل فى غير ما ينبغى له . فلا ترى كلاما قد وصف بصحة نظم أو فساده ، أو وصف بمزية وفضل فيه ، إلا وأنت تجد مرجع تلك الصحة وذلك الفساد وتلك المزية وذلك الفضل إلى معانى النحو وأحكامه ، ووجدته يدخل فى أصل من أصوله ، ويتصل بباب من أبوابه »(٧٢) .

وإذن فالمقصود بـ « نظم المعانى » ليس نظام العقل بل « أحكام النحو » ؛ ومن ثم فإن « العقل » الذى جعله الجرجانى حاكما وحكما فى

العبارة السابقة التى قال فيها « ليس الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفاظها على النطق بل أن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذى يقتضيه العقل » ، ليس هو العقل كما يفهمه الفلاسفة أصحاب المنطق بل إنه « العقل » كما يفهمه البيانيون أصحاب النحو . العقل عنده هو منطق اللغة ، هو « معانى النحو » التى يقصد بها ليس مجرد رفع الفاعل ونصب المفعول بل ما يوجب الفاعلية أو المفعولية على وجه مخصوص . يقول موضحاً هذه المسألة : « إن المزية المطلوبة فى هذا الباب » باب توخى معانى النحو ــ ليست الإعراب ، « وذلك أن العلم بالإعراب مشترك بين العرب كلهم ، وليس هو مما يستنبط بالفكر ويستعان عليه بالروية ، فليس أحدهم بأن إعراب الفاعل الرفع أو المفعول النصب والمضاف ليه الجر بأعلم من غيره ، ولا ذلك مما يحتاجون فيه إلى حدة ذهن وقوة خاطر . إنما الذى تقع الحاجة فيه إلى ذلك العلم بما يوجب الفاعلية للشىء إذا كان إيجابها من طريق المجاز كقوله تعالى « فما ربحت تجارتهم »[٧٣] ، وكقول الفرزدق : « سقتها خروق فى المسامع »[٧٤] . « وأشباه ذلك مما يجعل الشىء فيه فاعلا على تأويل يدق ومن طريق تلطف ، وليس يكون هذا علما بالإعراب ولكن بالوصف الموجب للإعراب »[٧٥] . ذلك أن قوله تعالى « فما ربحت تجارتهم » لا ترجع المزية فيه إلى كون كلمة « تجارة » جاءت فاعلاً للفعل « ربح » على مستوى الإعراب ، بل المزية والفضيلة والبيان والإعجاز كل ذلك كامل فيما أوجب الفاعلية ، أى فى إسناد الربح للتجارة ، فى حين أن التعبير عن ذات الفكرة بالكلام العادى يكون هكذا : « ما ربحوا فى تجارتهم » ؛ إذ الذى يربح هو الإنسان وليس التجارة . ولكن لما كان هذا القول ــ العادى ــ يمكن أن يكون موضوع شك أو جدال ؛ إذ يمكن أن يقول قائل إن المشركين الذين اشتروا الضلالة بالهدى قد ربحوا فعلاً ، جاء القرآن بنظم جديد للمعنى ، وعلى وجه مخصوص ، فيه إقناع وحجة ، فقال : « فما ربحت تجارتهم » ؛ وهى عبارة بليغة « دامغة » ، تفرض على السامع الانصراف من الشك فى المعنى إلى الإسهام فى إنتاجه ، وذلك بالتساؤل عن كيف يمكن أن يفهم القول : « ما ربحت تجارتهم » ، أى كيف يمكن تأويله تأويلا بيانيا : يظهر معناه ؟

ويشرح الجرجانى هذه العملية البيانية البلاغية التى تجعل السامع يسهم فى إنتاج المعنى المقصود ، بدل إعطائه إياه مرة واحدة وترك الحرية له للتشكك والجدال ؛ فيقول : « الكلام على ضربين : ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، وذلك إذا قصدت أن تخبر عن زيد مثلا بالخروج ، على الحقيقة ، فقلت : خرج زيد ، وبالانطلاق عن عمرو فقلت : عمرو منطلق ، وعلى هذا القياس . وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذى يقتضيه موضوعه فى اللغة ، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض . ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل . . . أولا ترى أنك إذا قلت : هو كثير رماد القدر ، أو قلت : طويل النجاد ، أو قلت فى المرأة : نؤوم الضحى ، فإنك فى جميع ذلك لا تفيد غرضك الذى تعنى من مجرد اللفظ ، ولكن يدل اللفظ على معناه الذى يوجبه ظاهره ، ثم يعقل السامع من ذلك المعنى على سبيل الاستدلال معنى ثانيا هو غرضك ؛ كمعرفتك من « كثير رماد القدر » : أنه مضياف ، ومن « طويل النجاد » : أنه طويل القامة ، ومن « نؤوم الضحى » : أنها مترفة مخدومة لها من يكفيها أمرها (= كناية) . وكذلك إذا قال : « رأيت أسدا » ، وذلك الحال على أنه لم يرد السبع ، علمت أنه أراد التشبيه ، إلا أنه بالغ فجعل الذى رآه بحيث لا يتميز عن الأسد فى شجاعته (= الاستعارة) . وكذلك تعلم من قوله (قول يزيد بن الوليد لمروان بن محمد حيث بلغه أنه يتردد فى بيعته) : « بلغنى أنك تقدم رجلا وتؤخر أخرى » ، أنه أراد التردد فى البيعة واختلاف العزم فى الفعل وتركه (= التمثيل) . وإذ قد عرفت هذه الجملة ، فها هنا عبارة مختصرة وهى أن تقول : المعنى ومعنى المعنى . نعنى بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ ، والذى تصل إليه بغير واسطة ، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ، ثم يفضى بك ذلك المعنى إلى معنى آخر ، كالذى فسرت لك »[٧٦] .

التشبيه والمجاز والاستعارة والكناية والتمثيل مصطلحات بلاغية معروفة . وتحليل مضامينها وبيان وجوه البلاغة فيها موضوع تناوله البلاغيون قبل الجرجانى . نعم إن تحليلات الجرجانى لهذه المضامين والوجوه أكثر بيانا وأشد حيوية ، وقد فعل ذلك بمهارة وذوق أدبى فائقين ، سواء فى كتابه « أسرار البلاغة » أو فى كتابه « دلائل الإعجاز » . . . ومع ذلك فإن الجديد الذى نلمسه بوضوح عند عبد القاهر ، وهذا ما يهم الباحث الإيبستمولوجى بالدرجة الأولى ، هو أنه أبرز من خلال تحليله لمعنى « النظم » الطابع الاستدلالى للأساليب البيانية العربية من تشبيه ومجاز واستعارة وكناية وتمثيل . وهذا الطابع الاستدلالى الذى يجعل الذهن ينتقل ، من خلال الأساليب البلاغية تلك ، من المعنى إلى معنى المعنى هو ما عناه مؤلفنا حينما فسر النظم على أنه تناسق دلالات الألفاظ وتلاقى معانيها « على الوجه الذى يقتضيه العقل » .

ويشرح الجرجانى ما يقصده من قوله هذا « على الوجه الذى يقتضيه العقل » ، شرحا واضحا جليا بتحليل أمثلة عدة متنوعة عن الاستعارة والكناية والتمثيل .

يقول بصدد الكناية مثلا : « وإذا نظرت إليها وجدت حقيقتها ومحصول أمرها أنها إثبات لمعنى . أنت تعرف ذلك المعنى ، من طريق المعقول دون طريق اللفظ . ألا ترى أنك لما نظرت إلى قولهم : « هو كثير رماد القدر » ، وعرفت منه أنهم أرادوا أنه كثير القرى والضيافة ، لم تعرف ذلك من اللفظ ، ولكنك عرفته بأن رجعت إلى نفسك فقلت : إنه كلام قد جاء عنهم فى المدح ، ولا معنى للمدح بكثرة الرماد ، فليس إلا أنهم أرادوا أن يدلوا بكثرة الرماد على أنه تنصب له القدور الكثيرة ويطبخ فيها للقرى والضيافة ، وذلك لأنه إذا كثر الطبخ فى القدور كثر إحراق الحطب تحتها ، وإذا كثر إحراق الحطب كثر الرماد لا محالة »[٧٧] .

ويقول بصدد الاستعارة : « إنا نعلم أنك لا تقول : « رأيت أسدا » ، إلا وغرضك أن تثبت للرجل أنه مساو للأسد فى شجاعته وجرأته وشدة بطشه وإقدامه ، وفى أن الذعر لا يخامره ، والخوف لا يعرض له . ثم نعلم أن السامع إذا عقل هذا المعنى لم يعقله من لفظ « أسد » ، ولكنه يعقله من معناه : وهو أنه يعلم أنه لا معنى لجعله أسدا ، مع العلم بأنه رجل ، إلا أنك أردت أنه بلغ من شدة مشابهته للأسد ومساواته إياه مبلغاً يتوهم معه أنه أسد بالحقيقة »[٧٨] ؛ « ففى هذه الجملة بيان لمن عقل أن ليست الاستعارة نقل اسم عن الشىء إلى

شىء ، ولكنها ادعاء معنى الاسم لشىء ، إذ لو كانت نقل اسم وكان قولنا « رأيت أسداً » ، بمعنى رأيت شبيها بالأسد ، ولم يكن ادعاء أنه أسد بالحقيقة ، لكان محالاً أن يقال : ليس هو بإنسان ولكنه أسد أو هو أسد فى صورة إنسان ، كما أنه محال أن يقال : ليس هو بإنسان ولكنه شبيه بأسد ، أو يقال هو شبيه بأسد فى صورة إنسان »(٧٩) .

ويقول فى التمثيل : « وإذ قد عرفت أن طريق العلم بالمعنى ، فى الاستعارة والكناية معا ، المعقول ، فاعلم أن حكم التمثيل فى ذلك حكمهما ، بل الأمر فى التمثيل أظهر . ذلك أنه ليس من عاقل يشك إذا نظر فى كتاب يزيد بن الوليد إلى مروان بن محمد حين بلغه أنه يتلكأ فى بيعته : « أما بعد ، فإنى أراك تقدم رجلا وتؤخر أخرى ، فإذا أتاك كتابى هذا فاعتمد على أيتهما شئت ، والسلام » ، يعلم أن المعنى أنه يقول له : بلغنى أنك فى أمر البيعة بين رأيين مختلفين ؛ تارة ترى أن تبايع ؛ وأخرى أن تمتنع من البيعة . فإذا أتاك كتابى هذا فاعمل على أى الـرأيـين شئت ، وأنـه لم يعرف ذلـك من لفظ « التقـديم » و « التأخير » ، أو من لفظ « الرجل » ، ولكن بأن علم أنه لا معنى لتقديم الرجل وتأخيرها فى رجل يدعى إلى البيعة ، وأن المعنى على أنه أراد أن يقول له : إن مثلك فى ترددك بين أن تبايع وبين أن تمتنع ، مثل رجل قائم ليذهب فى أمر ، فجعلت نفسه تريه تارة أن الصواب فى أن يذهب وأخرى أنه لا يذهب ، فجعل يقدم رجلا ويؤخر أخرى . وهكذا كل كلام كان ضرب مثل ، لا يخفى على من له أدنى تمييز أن الأغراض التى تكون للناس فى ذلك لا تعرف من الألفاظ ، ولكن تكـون المعانى الحاصلة من مجمـوع الكـلام أدلـة عـلى الأغـراض والمقاصد » .

ويلخص الجرجانى الطابع الاستدلالى فى الأساليب البيانية العربية الذى شرحه من خلال الأسئلة السابقة فيقـول : « فقد زال الشك وارتفع فى أن طريق العلم بما يراد إثباته والخبر به فى هـذه الأجناس الثلاثة ، التى هى الكناية والاستعارة والتمثيل ، المعقول دون اللفظ من حيث يكون القصد بالإثبات فيها إلى معنى ليس هو معنى اللفظ ولكنه معنى يستدل بمعنى اللفظ عليه ويستنبط منه »(٨٠) . وبعبـارة أخرى أن « أسرار البلاغة » و « دلائل الإعجاز » فى الكـلام العربى المبين كامنة فى كون الأسـاليب البلاغيـة العربيـة تجعل المخـاطب ، أو المتلقى ، يسهم فى إنتاج المعنى المقصود بواسطة عملية استدلالية ينتقل فيها من خلال اللفظ ومعناه المتعارف عليه ، إلى المعنى الذى يقصده المتكلم . إن اللفظ هنا لا يعطى المعنى بل هو دليل إليه . وهذا لا يقلل من شأنه كما قد يتوهم ، بل بالعكس ؛ فالألفاظ هنا ليست أداة اتصال فحسب ، ليست مطية أو وعاء للأفكار وحسب ، بل إنها أمارة عليها ودليل إليها . إنها بمثابة « الحد الأوسط » الذى بـدونه لا يمكن الانتقال من المقدمات إلى النتائج ، فهى إذن عنصر أساسى وضرورى فى العملية البيانية ؛ فالبيان لا يكون بالفكر وحده ، أعنى لا يكون بالتعبير المباشر عن الفكرة ، بل يكون بتوسط اللفظ ، لا من حيث هو حروف منظمة ، ولا من حيث هو معانٍ لغـوية ، بـل من حيث هو نظام خطاب ، إذ يدل على نظام العقل ، يطابقه ويحتويه .

ذلك هو مضمون نظرية « النظم » الجرجانية ؛ مضمونها الكـامن فيها بوصفه مشروعا يجاوز إشكالية اللفظ والمعنى فى مستواها العمودى إلى مستوى أرقى فى الإشكاليـة ذاتها ، مستـوى العلاقـة بين نـظام الخطاب ونظام العقل .

٤ـ

إذا كانت مساهمة الجرجانى فى تحليل الظاهرة البيانية تتمثل بصورة خاصة ، كما رأينا ، فى محاولته مجاوزة إشكاليـة اللفظ والمعنى ، من منظور يتخذ من النحو (= منطق اللغة) إطارا مرجعيا له ، ويجعل « سـر البلاغـة » راجعا إلى « تـوخى معانى النحـو » ، أى إلى نظام الخطاب ، مبنى ومعنى ، وإذا كان الجديد الذى يجده عنده الباحث الإبستمولوجى يكمن أساسا فى إبرازه الطابع الاستدلالى للأساليب البيانية العربية ، كما بينا ، فإن مشروع السكاكى (توفى سنة ٦٢٦ هـ) كان أوسع وأعمق . لقد كان ، بمعنى ما من المعانى ، مجاوزة ليس لإشكالية اللفظ والمعنى فحسب ، بل أيضا لنظرية « النظم » الجرجانية ذاتها .

إننا نعلم أن مثل هذا الحكم سيستفز كثيرا من المختصين فى تاريخ البلاغة العربية من الباحثين المعاصرين الذين يكادون يجمعون على أن السكاكى قتل ، بتقعيداته وتعقيداته ، الحياة فى البلاغة العربية . . . ودون الدخول فى نقاش ليس من مهمتنا ولا من اهتمامنا الخوض فيه ، نكتفى بالقول هنا بأن نظرة المؤرخ للفكر العربى من حيث هو كل ، لابد أن تختلف عن نظرة المؤرخ لجانب من جوانبه . نحن ننظر إلى العلوم البيانية ككل ، فى ترابطها وتداخلها وتأثير بعضها فى بعض ؛ ومن ثم فإن ما يهمنا ليس « نهضة » الحياة بوصفها واقعة منفردة ، فى هذا العلم أو ذاك ، بل ما يهمنا بالدرجة الأولى هو « شرايين » الحياة بوصفها منظومة تقوم على الترابط والتكامل بين أجزائها وأطرافها ، وتؤدى وظيفة عامة واحدة ، منها تستقى الأجزاء معناها ووظيفتها . ونحن نعتقد أن هذه النظرة الكلية لها ما يبررها سواء تعلق الأمر بعلم البلاغة أو بعلم النحو أو بعلم الفقة وأصوله أو بعلم الكلام ، فهذه العلوم مترابطة متداخلة ، بصورة تجعل منها مظاهر أو فـروعا لعلم واحد هو « البيـان » ، أو على الأقـل هى ذات موضـوع واحد هـو « البيان » ؛ ومن ثم فتاريخها تاريخ مشترك ؛ ونبضة الحياة فيها نبضة واحدة مشتركة . وهذا ما أدركه السكاكى بوعى وعمق فحاول التعبير عنه بكتابه : « مفتاح العلوم » ، الذى هو بالنسبة للدراسات البيانية بمثابة « أورجانون » .

والحق أن هنـال ما يبـرر هذه المماثلة بين « مفتـاح » السكـاكى و« أورجانون » أرسطو ، ليس لأن السكاكى كان « متأثرا » بالمنطق الأرسطى كما يدعى البعض ، ولا لأنه ربط و « خلط » بين مباحث البلاغة ومباحث المنطق حينما توج دراسته للبيان بـ « تكملة فى الحد والاستدلال » . . . كلا . إن السكاكى لم يصدر عن منظور أرسطى أبدا ، ولا كان يفكر بتوجيه من المنطق الذى ضبطه أرسطو ، منطق « البرهان » ، أعنى الذى يؤسس النظام المعرفى البرهانى . لا ، إن علاقة السكاكى بأرسطو لم تكن علاقة متأثرة بمؤثر ، بل كانت علاقة مماثلة ؛ بمعنى أن كل ما كان « يربط » السكاكى بأرسطو هو أنه عمل على ضبط العلوم البيانية العربية وتقنينها ، مثلما عمل أرسطو من قبله على ضبط العلوم الفلسفية اليونانية وتقنينها . وبعبارة أخرى ، إنه إذا كانت العلوم الفلسفية اليونانية قد بلغت منتهاها حينما دفع بها تطورها

الذات إلى الكشف عن منطقها الداخلي مع أرسطو وعلى لسانه ، فإن العلوم البيانية العربية قد كشفت هى الأخرى عن منطقها الداخلى مع السكاكى وعلى لسانه ، حينما دفع بها تطورها الذاتى إلى ذلك دفعا ؛ لكونها بلغت منتهى ما يمكن أن تبلغه على الأسس نفسها التى قامت عليها أول الأمر . . وإذن فليس السكاكى هو الذى « خنق » الحياة فى البلاغة العربية بتقعيداته وتقنيناته ، كما يزعم البعض ، بل إن الأسس التى قامت عليها العلوم البيانية كلها ، والبلاغة العربية مجرد فرع منها ، هى التى كان مخزونها قد نفد تماما ؛ فلم يعد فى إمكانها أن تمد الباحث بشىء آخر غير نفسها ، أعنى منطقها الداخلى . إن هذا يعنى أن التجديد فى البلاغة العربية ، كما فى الفروع الأخرى من كالعلوم البيانية ، كان يتطلب إعادة تأسيس البيان بما هو كل . وتلك عملية كانت قد بدأت فى الأندلس قبل السكاكى ، كما شرحنا ذلك فى الجزء الأول من هذه الدراسة ، وسنرى فى موضع آخر أهم الجوانب الإبستمولوجية لعملية إعادة التأسيس تلك .

بعد هذا التوضيح ، الذى ربما كان ضروريا لوضع الأمور فى نصابها ، وأيضا لإبراز منزلة كتاب « مفتاح العلوم » للسكاكى بالنسبة لتاريخ العلوم العربية ، نعود الآن إلى فحص هذا « المفتاح » ، ولنبدأ بوصف بنيته بوصفه كتابا ، عسى أن نخلص منها مباشرة إلى وصف بنية العلوم البيانية وتحليل منطقها الداخلى .

لنلاحظ أولا أن الأمر يتعلق بـ « مفتاح » وليس بـ « مفاتيح » . لقد ألف الخوارزمى الكاتب كما هو معروف كتابا بعنوان « مفاتيح العلوم » ، جعله كما يقول « متضمنا ما بين كل طبقة من العلماء من المواضعات والاصطلاحات » ، وقسمه إلى مقالتين : « إحداهما لعلوم الشريعة ومايقترن بها من العلوم العربية ، والثانية لعلوم العجم من اليونانيين وغيرهم من الأمم »(٨١) . فكتاب الخوارزمى يتضمن « مفاتيح كل علم » ، أى مصطلحاته الخاصة . أما « مفتاح » السكاكى فموضوعه شىء آخر : فهو من جهة لا يتناول العلوم كلها ، الدينية واللغوية والفلسفية ، ولا حتى العلوم البيانية بأجمعها ، بل هو يقتصر على نوع واحد من هذه الأخيرة هو ما يسميه بـ « نوع الأدب » ؛ وهو من جهة أخرى لا يقف عند « بعض الأوضاع وشىء من الاصطلاحات » ، بل يريد أن يكشف عما يجعل من « علوم الأدب » علوما مترابطة متداخلة و « أنواعا متآخذة »(٨٢) ، متوخيا من ذلك أن يضمن لمن قرأ كتابه قراءة إتقان « أن ينفتح عليه جميع المطالب العلمية » ولذلك سماه : « مفتاح العلوم » .

أما « أنواع الأدب » ، أو العلوم ، التى يدرسها السكاكى فهى ، بحسب تعبيره : علم الصرف وتمامه ، وعلم النحو وتمامه ، وعلم البيان وتمام تمامه . أما تمام علم الصرف فهو علم الاشتقاق ، وأما تمام علم النحو فهو علم المعانى والبيان ، وأما تمام علم المعانى والبيان فهو علم الحد والاستدلال . ومن هنا انقسم الكتاب إلى ثلاثة أقسام : الأول فى علم الصرف والاشتقاق ، والثانى فى علم النحو ، والثالث فى علمى المعانى والبيان ، وضمنه تكملة فى الحد والاستدلال .

ويشرح السكاكى المبدأ الذى اعتمده فى هذا التقسيم فيقول : والذى اقتضى عندى هذا (= التقسيم) هو أن الغرض الأقدم من علم الأدب لما كان هو الاحتراز عن الخطأ فى كلام العرب ، ولما كانت « مثارات الخطأ ، إذا تصفحتها ، ثلاثة : المفرد والتأليف وكون المركب مطابقا لما يجب أن يتكلم له » ، كانت هذه الأنواع من الأدب هى « المرجوع إليها فى كفاية ذلك » ؛ أى لمعرفة الخطأ واجتنابه : « فعلما الصرف والنحو يرجع إليهما فى المفرد والتأليف ، ويرجع إلى علمى المعانى والبيان فى الأخير » . وبعبارة أخرى : المعرفة بعلم الصرف تجنب من الخطأ فى بنية الكلمة الواحدة ، والمعرفة بعلم النحو تجنب من الخطأ فى تعليق الكلمات بعضها ببعض ، والمعرفة بعلمى المعانى والبيان ، وما يكملها من المعرفة بالحد والاستدلال (= المنطق) ، تجنب من الخطأ فى مطابقة الكلام للمراد(٨٣) .

وإذن فالعلوم التى يتناولها « مفتاح » السكاكى هى علوم الخطاب ، أما ما يتوخاه منه فهو ضبط قوانين هذا الخطاب . ولما كان هذا الأخير مبنى ومعنى ، فإن علومه ستنقسم إلى علوم المبنى وعلوم المعنى . الأولى تتوخى ضبط نظام الخطاب والثانية تروم ضبط معناه . ولما كان نظام معنى الخطاب هو ذاته نظام العقل ، أو على الأقل يؤسسه نظام العقل ، أمكن القول إن الإشكالية البيانية التى كانت من قبل تطرح من خلال الزوج اللفظ/المعنى قد تحولت مع السكاكى إلى إشكالية تطرح من خلال الزوج نظام الخطاب/نظام العقل . ومن ثم ، فإن البلاغة التى كانت تقوم من قبل على نشدان التوافق بين اللفظ والمعنى ستصبح مع السكاكى كامنة فى تحقيق التوافق بين نظام الخطاب ونظام العقل .

كيف خطا السكاكى بالإشكالية البيانية هذه الخطوة ، وما النتائج التى ترتبت عن ذلك ؟

ينطلق السكاكى فى دراسته لنظام الخطاب من علم الصرف على أساس أنه يتناول « المفرد » من الكلام ، أى وحدات الخطاب الأولية . فالكلمة بحسب تعبيره ، « هى اللفظة الموضوعة للمعنى مفردة ، والمراد بالإفراد أنها بمجموعها وضعت لذلك المعنى دفعة واحدة » ، وموضوع علم الصرف هو : « تتبع اعتبارات الواضع فى وضعه » للغة . والمقصود بـ « وضع » اللغة عند السكاكى ليس خلقها أو اختراعها أو المواضعة عليها بل المقصود جمعها وضبطها . يقول : « لا يخفى عليك أن وضع اللغة ليس إلا تحصيل أشياء منتشرة تحت الضبط » . وعملية الوضع أو التحصيل هذه هى من عمل اللغويين أمثال الخليل . والاعتبارات التى اتبعها واضع اللغة ، بهذا المعنى ، هى « أنه جنس المعانى ، ثم قصد لجنس جنس منها معينا بإزاء كل من ذلك طائفة طائفة من الحروف ، ثم قصد لتنويع الأجناس شيئا فشيئا ، متصرفا فى تلك الطوائف بالتقديم والتأخير والزيادة فيها أو النقصان منها ، مما هو كاللازم للتنويع وتكثير الأمثلة ، ومن التبديل لبعض تلك الحروف لغيره لعارض ، وهكذا عند تركيب تلك الحروف من قصد هيئة ابتداء ، ثم من تغيرها شيئا فشيئا »(٨٤) . وبعبارة أخرى ، إن واضع اللغة قد لجأ فى ضبطها إلى تصنيف المعانى إلى أصناف كبرى (أجناس) ، مثل المعنى الذى يفيد « الصبر » ، والمعنى الذى يفيد « الجوع » . . . الخ ، ثم عين لكل صنف من هذه الأصناف مجموعة من الحروف (ص . ب . ر) ، و(ج . و . ع) . . . ثم أخذ فى تكثير المعانى وتنويعها بتغيير مواقع حروف كل مجموعة ، ثم بالزيادة فى عددها أو النقصان منها ، مشكلا هيئات (صيغا وأوزانا) متنوعة ، يتنوع المعنى بتنوعها . ومن هنا كانت الأسس التى ينبغى أن تراعى فى علم الصرف قسمان : أسس راجعة

إلى الحروف ، وأسس راجعة إلى الهيئات أو الصيغ . والمبدأ الذى يجب السير عليه فى كل ذلك هو « انتزاع الكل من جزئيات » ، وذلك بالرجوع القهقرى من الصيغ المستخرجة بالتنويع المذكور إلى أصلها قبل التنويع ؛ وهذا هو الاشتقاق ، ويسمى « الاشتقاق الصغير » إذا حافظت على ترتيب الحروف الأصلية كما فى « تباين » من « بين » ، ويسمى الاشتقاق الكبير إذا أخذت فى تغيير ترتيب تلك الحروف (ن . ى . ب .) ، (ب . ن . ى .) الخ ، على نحو سيعطيك ستة صيغ إذا كان الأصل ثلاثة أحرف ، وأربعاً وعشرين صيغة إذا كان الأصل أربعة أحرف ، ومائة وخمسة وعشرين إذا كان الأصل خمسة أحرف(٨٥) . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فكما يتم تكثير المعانى وتنويعها بالاشتقاق ، يتم كذلك بالزيادة والإبدال . . . ومن هنا كانت الموضوعات الرئيسية التى يدرسها علم الصرف فى إطار « الاعتبارات الراجعة إلى الحروف » هى الاشتقاق والمزيد والمجرد والإبدال والإعلال .

أما الموضوعات التى يدرسها العلم نفسه فى إطار « الاعتبارات الراجعة إلى الهيئات » فهى هيئات المجرد أو صيغه وأوزانه ؛ أى الكلمات التى حروفها كلها أصلية ، وهيئات المزيد أى الكلمات التى زيد فيها حرف أو حرفان أو ثلاثة على حروفها الأصلية ، وذلك فى الأسماء والأفعال ، و« الأسماء المتصلة بالأفعال » ؛ وهى المشتقات من الفعل : المصدر واسم الفاعل واسم المفعول والصفة المشبهة وأفعل التفضيل واسم الزمان واسم المكان واسم الآلة . . وبالإضافة إلى الموضوعات التى تتعلق بهذين الصنفين من الأسس أو من الاعتبارات يدرس علم الصرف موضوعات أخرى تتعلق بـ « الاحتراز من الخطأ فى التصرفات التى لها مدخل فى القياس » ، وتجرى على الكلمات المفردة مثل الإمالة ، والتفخيم ، وتخفيف الهمزة ، والترخيم ، والتكسير ، والتحقير ، والتثنية ، والجمع السالم بنوعيه المذكر والمؤنث ، والنسبة ؛ أو على الكلمات التى فى حكم المفردة ، كالنسبة ، وإضافة الشىء إلى النفس ، واشتقاق ما يشتق من الأفعال ، وتصريف الأفعال مع الضمائر ونونى التوكيد ، وإجراء الوقف(٨٦) .

تلك هى الموضوعات التى تكون مثارات الخطأ فى اللفظ المفرد الموضوع لمعنى مفرد التى يدرسها علم الصرف . أما علم النحو الذى « هو أن تنحو معرفة كيفية التركيب فيما بين الكلم ، لتأدية أصل المعنى مطلقا ، بمقاييس مستنبطة من استقراء كلام العرب وقوانين مبنية عليها ليحترز بها عن الخطأ فى التركيب »(٨٧) ، فهو يدرس لا اللفظ المفرد بل التأليف ، وبعبارة أدق كيفية التأليف . ويقصد السكاكى بالتأليف : « تقديم بعض الكلم على بعض ورعاية ما يكون من الهيئات إذ ذاك » . ويقصد بـ « الكلم » الكلمات المفردة أو التى فى حكم المفردة كما سبق التنبيه إلى ذلك . ولما كانت « تلك الهيئات التى يلزم رعايتها ، على تفاوتها بحسب المواضع وجهة التقديم والتأخير ، منحصرة بشهادة الاستقراء فى أنها اختلاف كلم دون كلم اختلافا لا على نهج واحد » ، فإن ضبطها إنما يحصل بضبط ثلاثة جوانب : **القابل** وهو المسمى معربا (وهو يستدعى المبنى) ؛ **والفاعل** وهو المسمى عاملا ، ويكون لفظا أو معنى ، واللفظ إما اسم أو فعل أو حرف ؛ ومن ثم فالعوامل أربعة أنواع ؛ **والأثر** وهو المسمى إعرابا ، وهو يتفاوت بتفاوت القابل فيكون بالرفع أو النصب أو الجر ، ظاهرا أو مقدراً ، ويكون بالواو والألف والياء ، هذا إن كان فى الأسماء ، أما إن كان القابل فعلا مضارعا فله أحوال معروفة كذلك ، فى الرفع والنصب والجزم(٨٨) . وبعد هذا المستوى ، مستوى **الضبط** يأتى مستوى **التعليل** « كنحو التعرض لعلة وقوع الإعراب فى الكلم وعلة كونه فى الآخر . . وعلة كونه بالحركات أصلا . . . وعلة كونه فى الأسماء دون الأفعال أصلا ، وعلة كون الصرف فى الأسماء أصلا وعلة كون البناء لغير الأسماء أصلا »(٨٩) .

لقد قلص السكاكى من موضوع النحو فقصره على دراسة كيفية تراكيب الكلمات : تقديم بعضها على بعض ، وتأثير بعضها فى بعض على مستوى الإعراب فقط ، والحق بذلك خاتمة ، ولو أنها طويلة ، فى العلل . أما ما كان يسميه النحويون القدامى كالسيرافى والجرجانى بـ« **معانى النحو** » ، أى تعليق معانى الكلمات بعضها ببعض ، وما يرتبط بذلك من وجوه علاقة اللفظ بالمعنى ؛ وهى موضوعات كانت مندمجة فى النحو منذ كتاب سيبويه . . . أما « معانى النحو » هذه فقد فصلها السكاكى عن النحو وجعل منها علما خاصا سماه « **علم المعانى** » ، وربطه بـ « علم البيان » ، وجعل منهما ومن « المحسنات اللفظية والمعنوية » (= علم البديع) الفروع الثلاثة لعلم البلاغة .

ومع ذلك فإن الفصل الذى قام به السكاكى بين « النحو » و« معانى النحو » لم يكن نهائيا ، وإنما كان عملا منهجيا ، فهو يعد علم المعانى وعلم البيان يشكلان « تمام » علم النحو ، مثلما عد الاشتقاق من « تمام » علم الصرف . وإذن فالعلاقة بين علم النحو من جهة وعلمى المعانى والبيان من جهة أخرى تبقى وشيجة عضوية . والحق أن ما قصده السكاكى لم يكن فصل علمى المعانى والبيان عن النحو ، وإنما جمع شتات الموضوعات البيانية البلاغية فى علم واحد مستقل . فقد لاحظ أن الأبحاث البيانية البلاغية موزعة بين النحو وأصول الفقه وعلم الكلام وما كان يسمى بـ « البديع » منذ ابن المعتز بخاصة ، بالإضافة إلى موضوعات أخرى كانت تدخل فى علم المنطق ، فأراد جمعها وتنظيمها وإعطاءها نوعا من الاستقلال الذاتى ، ولكن داخل مجموعة واحدة مترابطة ترابطا عضويا ؛ هى ما عبر عنه بـ « علوم الأدب » ؛ وهى الصرف والنحو والمعانى والبيان والحد والاستدلال ؛ وهى العلوم التى تشكل « المفتاح » لكل المطالب العلمية باللغة العربية ، سواء تعلق الأمر بالفقه أو الحديث أو التفسير أو الكلام . . . وإذن فما أراد السكاكى فعله فى الحقيقة هو فصل الأبحاث البيانية عن أصول الفقه وعلم الكلام والمنطق ، ليجعل منها هى و« معانى النحو » أحد جزأى « المفتاح » الذى يشكل **المنطق البيانى** ؛ الجزء الذى يتمم الصرف والنحو ، أى اللغة ومنطقها .

هذا المشروع واضح من سياق كتاب السكاكى وبنيته الداخلية ، ولكنه واضح كذلك من كلام السكاكى نفسه . فهو فى سياق حديثه عن مكامن الإعجاز فى القرآن ، بعد انتهائه من تحليل مسائل علم المعانى وعلم البيان ، يشيد بفضل هذين العلمين وضرورتهما بخاصة فى « باب التفسير » ؛ تفسير القرآن ، و« تأويل مشتبهاته . . . ودرك نكته وأسراره . . . وكشف القناع عن وجه إعجازه » . ثم يشكو حال علم المعانى والبيان فيقول : « . . . ثم مع ما لهذا العلم من

الشرف الظاهر والفضل الباهر ، لا ترى علما لقى من الضيم ما لقى ، ولا مُنِىَ من سوم الخسف بما منى ، أين الذى مهد له قواعد ، ورتب له شواهد ، وبين له حدودا يرجع إليها ، وعين له رسوما يعرج عليها ، ووضع له أصولا وقوانين ، وجمع له حججا وبراهين ، وشمر لضبط متفرقاته ذيله ، واستنهض فى استخلاصها من الأيدى رجله وخيله ؟ علم تراه أيادى سبا : فجزء حوته الدبور وجزء حوته الصبا . **انظر باب التحديد ، فإنه جزء منه ، فى أيدى من هو ؟ انظر باب الاستدلال ، فإنه جزء منه ، فى أيدى من هو ؟ بل تصفح معظم أبواب أصول الفقه ، من أى علم هى ؟ ومن يتولاها ؟ وتأمل فى مودعات من مبانى الإيمان ما ترى من تمناها سوى من تمناها . وعد وعد** . ولكن الله جلت حكمته إذ وفق لتحريك القلم فيه ، عسى أن يعطى القوس باريها ، بحول منه ، عز سلطانه وقوة ، فما الحول والقول إلا به »[٩٠] . نحن إذن أمام نص صريح يؤكد فيه السكاكى أنه جند نفسه بوعى من أجل جمع شتات الأبحاث البيانية البلاغية من مختلف العلوم ، قصد تنظيمها وضبطها ووضع أصول لها وقوانين ؛ ومن ثم تصييرها علما مضبوطا يتمم علمى الصرف والنحو ليكون الجميع « مفتاحا للعلوم » البيانية ، أى منطقا لها ، تماما مثلما أن « أرجانون » أرسطو هو منطق للعلوم الفلسفية .

والآن بعد أن اتضحت لنا طبيعة مشروع السكاكى وأهدافه ، ننتقل إلى الخطوة الثانية فى هذه الفقرة ونتساءل : أين يكمن « المنطق » فى مشروع السكاكى ؟ .

إننا لا نحتاج هنا إلى تكرار القول مرة أخرى حول الطابع المنطقى للقوالب الصرفية والقواعد النحوية العربية[٩١] ، وإنما سننصرف مباشرة إلى علمى المعانى والبيان مركزين على الجوانب المنطقية فيها كما أبرزها السكاكى نفسه .

يقول السكاكى : « اعلم أن علم المعانى هو تتبع خواص تراكيب الكلام فى الإفادة وما يتصل بها من الاستحسان وغيره ؛ ليحترز بالوقوف عليها من الخطأ فى تطبيق الكلام على ما يقتضى الحال ذكره » ، ثم يضيف : « وأعنى بتراكيب الكلام : التراكيب الصادرة عمن له فضل تمييز ومعرفة ، وهى تراكيب البلغاء ، لا الصادرة عمن سواهم . . . وأعنى بخاصية التركيب ما يسبق منه إلى الفهم عند سماع ذلك التركيب جاريا مجرى اللازم له ، لكونه صادرا عن البليغ لا لنفس ذلك التركيب من حيث هو هو ، أو لازما له لما هو هو حينا . وأعنى بالفهم : فهم ذوى الفطرة السليمة ، مثل ما يسبق إلى فهمك من تركيب « إن زيدا منطلق » ، إذا سمعته عن العارف بصياغة الكلام ، من أن يكون مقصودا به رفض الشك أو رد الإنكار . أو من تركيب : « زيد منطلق » ، من أنه يلزم مجرد القصد إلى الإخبار ، أو من نحو « منطلق » بترك المسند إليه من أنه يلزم أن يكون المطلوب به على وجه الاختصار مع إفادة لطيفة مما يلوح بها مقامها »[٩٢] . وإذا نحن أردنا تبسيط هذا التعريف أمكن القول إن تراكيب الكلام العربى المبين تحمل مستويين من المعنى : المعنى العادى « العامى » ، الذى يَفهم من عبارة « إن زيدا منطلق » ، المعنى نفسه الذى تفيده عبارة « زيد منطلق » ؛ أى مجرد وقوع فعل الانطلاق من زيد . وهناك المعنى « البلاغى » الذى يُفهم من العبارة نفسها بمراعاة خاصية التركيب فيها ؛ الخاصية التى تتمثل فى وجود حرف التوكيد « إن » الذى يستعمله المتكلم عندما يكون السامع شاكا فى انطلاق زيد أو منكراً له . أما عندما يكون السامع فارغ الذهن لا يعلم من أمر زيد شيئا ، فإن تركيب العبارة السابقة على الوجه التالى « زيد منطلق » يكفى فى إخبار السامع بأمر زيد .

ليس هذا وحسب ، بل إن هذا التركيب الأخير ذاته يحمل خاصية معينة تتمثل فى كون الكلام فيه يبدأ بـ « زيد » (جملة اسمية) ، على العكس من قولنا « انطلق زيد » (جملة فعلية) الذى يبدأ الكلام فيه بـ« انطلق » . والفرق بين خاصية التركيب الأول (جملة اسمية) وخاصية التركيب الثانى (جملة فعلية) ، هو أن المتكلم عندما يبدأ بـ« زيد » فكأنه يريد أن يلفت الانتباه إليه بخاصة ؛ فـ« زيد » هنا هو مركز الاهتمام . أما عندما يبدأ كلامه بـ «انطلق» (جملة فعلية) فكأنه يريد أن يلفت النظر إلى فعل الانطلاق بخاصة ، فهو مركز الاهتمام .

فموضوع علم المعانى إذن هو خواص تراكيب الكلام العربى المبين ، وهى خواص مهمتها جعل الكلام مطابقا للحال : حال السامع ، وذلك تطبيقا لمبدأ : « لكل مقام مقال » ؛ فلمقام التوكيد مقال ، أى نوع خاص من التركيب ؛ ولمقام مجرد الإخبار مقال . . وهكذا . ومقامات الكلام كثيرة متفاوتة : فإلى جانب مقام الشكر ، ومقام الشكاية ، ومقام التهنئة ، ومقام المدح ، ومقام الذم ، ومقام الترغيب ، ومقام الترهيب ، ومقام الجد ، ومقام الهزل . . الخ ؛ هناك مقام الكلام الذى يأتى « ابتداء » ؛ أى قصد الإخبار فقط ، ومقام الكلام الذى يأتى جوابا على استخبار ، أو ردا لإنكار ، أو جوابا لسؤال ، ثم هناك مقام الكلام مع الذكى ، وهو غير مقام الكلام مع غيره ؛ إذ قد يكفى « الإيجاز » مع الأول فى حين يحتاج الثانى إلى « الإطناب » . وهناك من مقامات الكلام ما يقتضى الوصل بين الجمل والعبارات بحرف العطف وما أشبهه ، وهناك ما يقتضى الفصل بينها بوسائل الفصل ، وأخيرا وليس آخرا : « فلكل كلمة مع صاحبتها مقام ولكل حد ينتهى إليه الكلام مقام »[٩٣] .

هذا عن موضوع علم المعانى بصورة إجمالية . أما بنيته الداخلية فيرتب السكاكى عناصرها كما يلى : لما كان علم المعانى يدرس خواص تراكيب الكلام ، كما قلنا ، وكان الكلام يرجع فى نهاية التحليل إما إلى إخبار المتكلم السامع عن شىء ، وإما إلى طلب شىء منه ، فهو لا يعدو إذن صنفين : الخبر والطلب .

أما الخبر فهو فى حقيقته : « الحكم بمفهوم لمفهوم » ؛ فهو « إسناد خبرى » ؛ ومن ثم فعناصره ثلاثة : الحكم ، والمحكوم له أو المسند إليه ، والمحكوم به أو المسند . ولكل من هذه العناصر اعتبار خاص : « أما الاعتبار الراجع إلى الحكم فى التركيب من حيث هو حكم من غير التعرض لكونه لغويا أو عقليا ــ فإن ذلك وظيفة بيانية ـ فككون التركيب تارة غير مكرر ، ومجردا من لام الابتداء ، وإن المشبهة ، والقسم ولامه ، ونونى التوكيد ، كنحو « زيد عارف » ؛ وأخرى مكررا ، أو غير مجرد ، كنحو « عرفت عرفت » ، و« لزيد عارف » ، و« إن زيدا عارف » ، و « إن زيدا لعارف » ، و« والله لقد عرفت . . . » . « وأما الاعتبار الراجع إلى المسند إليه فى التركيب من حيث هو مسند إليه من غير التعرض لكونه حقيقة أو مجازا ، فككونه محذوفا ، كقولك « عارف » وأنت تريد « زيد عارف » ، أو ثابتا معرفا من أحد المعارف . . . » . و« أما الاعتبار الراجع إلى المسند من حيث

هو مسند أيضا ، فككونه متروكا أو غير متروك ، وكونه مفردا وجملة ، وفى إفراده من كونه فعلا أو اسما منكرا أو معرفا مقيـدا . . . أو غير مقيد . .) . وهكذا يتفرع البحث فى (الخبر) إلى دراسة الاعتبارات الثلاثة المذكورة بالإضافة إلى فرع رابع ، هو (اعتبـارات) الفصل والوصل والإيجاز والإطناب(٩٤) .

وأما الطلب فهو مفهوم لا يحتاج إلى تعريف ـ فى نظر السكاكى ـ وهو نوعان : (نوع لا يستدعى فى مطلوبه إمكان الحصول) ، وهو (التمنى) وأداته (ليت) . فعندما تقول : (ليت الشباب يعود) ، فأنت (تطلب عود الشباب مع جزمك أنه لا يعود) ، أما إذا كنت تطمع فى وقوع المطلوب فالطلب حينئذ يكون بـ (لعل) و (عسى) . وهو الترجى . أما النـوع الثانى من الـطلب فهو بـالعكس من ذلـك ما يستدعى فى مطلوبه إمكان الحصول ، كالاستفهام والأمر والنهى والنداء ، ولكل فروع وأحكام .

تلك بالإجمال هى أبواب علم المعانى والعناصر التى تتكون منها بنيته الداخلية ، ومنها نتبين أمرين اثنين : أولهما أن كثيرا من تلك العناصر كانت مدمجة مع موضوعات علم النحو ، حيث كـانت تدرس عـلى مستوى التركيب والإعراب ، كما على مستوى المعـانى و (خواص التركيب) . ثانيهما أن فصل تلك العناصر عن علم النحو وتحليلها بالطريقة التى حللها بها السكاكى قد أبرز مضمونها المنطقى ، وهو المضمون الذى كان النحاة يدركونه من قبل ، ولكن دون أن يعبروا عنه بوضوح وتفصيل . وغنى عن البيـان القول بـأن هذا المضمـون المنطقى الذى كان ثاويا فى علم النحو هو الذى جعل النحاة يشعرون أن النحو منطق خاص ، وأن المنطق الأرسطى (نحو) غـريب عن اللغة العربية وحقلها المعرفى . إن مرافعة السيرافى فى مناظرته الشهيرة مـع متى لا يمكن أن تفهم ، حق الفهم ، إلا عـلى ضـوء (علم المعانى) ، كما عرض السكاكى مسائله وأماط اللثام عن المنطق الثاوى فيه .

على أن منطق اللغة العربيـة ، منطق «البيـان» ، لا يتضمن منه (علم المعانى) إلا جوانب معينـة ؛ الجوانب التى تمـاثـل (كتـاب العبارة) فى أرجانون أرسطو ، وتوازنه . أما الجوانب الأخـرى التى توازن «التحليلات» أو القياس ، وبكيفية عامة الاستدلال ، فنجدها معروضة ، من طرف السكاكى فى «علم البيان» .

يعرف السكاكى علم البيان بقوله : «وأما علم البيان فهو معـرفة إيراد المعنى الواحد فى طرق مختلفة ، بالزيادة فى وضوح الدلالة عليه وبالنقصان ، ليحترز بالوقوف على ذلك عن الخطأ فى مطابقة الكلام لتمام المراد منه»(٩٥) .

يطرح هذا التعريف مسألتين : المسألة الأولى هى أن البيان علم يهتم بمطابقة الكلام المراد منه ، على حين يهتم علم المعانى بمطابقة الكلام لمقتضى الحال .

وبعبارة أخرى إنه إذا كان علم المعانى يهتم أساسا بالموقف الخارجى «المقام» ، ومن ثم يجعل حال السامع مركز اهتمام ، فإن علم البيان يهتم أساسا بالموقف الداخلى أو المراد ، ومن ثم فهو يجعل قصد المتكلم مركز اهتمام . وإذا نحن استعدنا التعبيرين اللذين استعملناهما فى مدخل هذه الدراسة عند تصنيف الأبحاث والدراسات البيانية منذ نشأتها ، أمكن القول إن علم المعانى يعنى أساسا بـ «شـروط إنتاج الخطاب» ، على حين يعنى علم البيان أسـاسا بـ (قـوانين تفسـير الخطاب» . ونحن نقول «أساسا» لأن مسائل العلمين تبقى مع ذلك متداخلة بعض الشىء ، لأن ما هو شرط قد يعد قانوناً فى حالـة ، وما هو قانون قد يعد شرطا فى حالة أخرى .

أما المسألة الثانية فأكثر أهمية من هذه المقارنـة ، وتتعلق بتحديـد المجال الخاص بعلم البيان تحديدا أكثر دقة . وهذا ما يفعله السكاكى عندما يقرر فى أول كلامه عن علم البيان أن «إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة بالزيادة فى وضـوح الدلالـة عليه والنقصـان» ، غير ممكن بـ «الدلالة الـوضعية» ، أى المعـانى التى وضعت لها الألفـاظ أصلا . ويضرب لذلك مثلا فيقول : «فإنك إذا أردت تشبيه الخد بالورد فى الحمرة مثلا ، وقلت خد يشبه الورد ، امتنع أن يكون كلام مؤد لهذا المعنى بالدلالات الوضعية أكمل منه فى الوضوح أو أنقص . فإنك إذا أقمت مقام كل كلمة منهج ما يراد فيها ، فالسامع ، إن كـان عالما بكونها موضوعة لتلك المفهومات كان فهمه منها كفهمه من تلك من غير تفاوت فى الوضوح ، وإلا لم يفهم شيئا أصلا» . وإذن فإن إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة متفاوتة فى الـوضوح «إنما يكون فى الـدلالات العقلية ، مثل أن يكون لشىء تعلق بآخر ولثان ولثالث . فإذا أريد التوصل بواحد منهـا إلى المتعلق به ، فمتى تفـاوتت تلك الثلاثـة فى وضوح التعلق وخصائصه صح فى طريق إفـادتـه إلى الـوضـوح والخفاء»(٩٦) . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فلما كانت الدلالات العقلية إنما تقوم على «الانتقال من معنى إلى معنى بسبب علاقة بينهما ، كلزوم أحدهما الآخر بوجـه من الوجـوه» ، ظهر لـك أن علم البيان مرجعه اعتبار الملازمات بين المعانى» . ولما كانت الملازمات بين المعانى تكون من جهتين : «جهة الانتقال من ملزوم إلى لازم ، وجهة الانتقال من لازم إلى ملزوم . . .» علمت انصبـاب علم البيان إلى التعـرض للمجاز والكناية» فإن المجاز ينتقل فيه من الملزوم إلى اللازم ، كما تقول رعينا غيثاً ، والمراد لازمه وهو النبت» . أما الكناية فـ «ينتقل فيها من اللازم إلى الملزوم ، كما تقول فلان طويل النجاد ، والمراد طول القامة الذى هو ملزوم طول النجاد ، فلا يصار إلى جعل النجاد طويلا أو قصيرا إلا بكون القامة طويلة أو قصيرة»(٩٧) .

المجاز والكناية هما الموضوعان الرئيسيان لعلم البيان . والسكاكى يستعمل هنا مصطلح «المجاز» فى معنى عام ، ثم يفصله ملاحظا أن أهم أنواع المجاز وهو الاستعارة «لا تتحقق بمجرد حصول الانتقال من الملزوم إلى اللازم بل لابد فيها من تقدمة تشبيه شىء بذلك الملزوم فى لازم له» ، ومن ثم فالموضوع الأول لعلم البيان سيكون التشبيه ، فهو الذى يؤسس موضوعات هذا العلم ، «وهو الـذى إذا مهرت فيـه ملكت زمام التدرب فى فنون السحر البيانى»(٩٨) . وبما أن التشبيه «متى كـان وجهه وصفـا غير حقيقى وكـان منتزعـا من عـدة أمـور خص بـالتمثيل»(٩٩) ، فـإن موضوعات علم البيـان أو أبوابـه ، ثـلاثـة رئيسية : التشبيه (ومنه التمثيل) ، والمجـاز (ومنـه الاستعـارة) ، والكناية ، ولكل أنواع وأقسام .

علم المعانى موضـوعه خصـائص تراكيب الكـلام ، وعلم البيان موضوعه «صياغة المعانى» ، وهو «شعبة منه»(١٠٠) . ولكن الفصاحة والبلاغة تتقوم أيضا بأشياء أخرى لا تدخل ضمن هذين العلمين ،

لكونها لا تخص تراكيب الكلام ولا صياغة المعانى ، وإنما «تكسو الكلام حلة التزيين وترقيه على درجات التحسين» ، فهى ، إذن ، محسنات للكلام ليس غير . ولما كان الكلام لفظا ومعنى فهى قسمان : محسنات لفظية ، ومحسنات معنوية ، وهى تشكل موضوع علم آخر أطلق عليه «علم البديع» : ثالث علوم البلاغة .

ولا ينتهى (مفتاح) السكاكى بانتهاء الحديث عن علوم البلاغة الثلاثة المذكورة ، بل إنه يواصل تحليل نظام الخطاب وعلاقته بنظام العقل مرتفعا بالتحليل درجة أخرى . يقول السكاكى : **«وإذ قد تحققت أن علم المعانى والبيان هو معرفة خواص تراكيب الكلام ، ومعرفة صياغات المعانى ليتوصل بها إلى توفية مقامات الكلام بحسب ما يفى به قوة ذكائك ، وعندك علم أن مقام الاستدلال بالنسبة إلى سائر مقامات الكلام جزء واحد من جملتها ، وشعبة فردة من دوحتها ، علمت أن تتبع تراكيب الكلام الاستدلالى ومعرفة خواصها مما يلزم صاحب علم المعانى والبيان»**(١٠١) .

يعقد السكاكى ، إذن ، «تكملة» لعلمى المعانى والبيان يخصصها لتحليل «خواص تراكيب الكلام فى الاستدلال» ، والمقصود هنا الاستدلال بمختلف أنواعه وبكيفية أخص ، القياس المنطقى الأرسطى . والسؤال الذى يطرح نفسه هنا هو : لماذا الخوض فى الاستدلال المنطقى فى كتاب صرح صاحبه فى بدايته أنه سيتناول فيه علوم اللغة العربية من صرف ونحو وبلاغة ؟ هل المنطق امتداد لعلم المعانى والبيان ؟ وإذا كان الأمر كذلك فبأى معنى ؟

الواقع أن إدراج مباحث المنطق الأساسية (الحد والقياس) بوصفها تكملة لعلمى المعانى والبيان قد أثار استغراب كثير من الباحثين المعاصرين المهتمين بالبلاغة والنقد الأدبى . وكثيرا ما فهم مقصود السكاكى من ذلك على غير حقيقته . حقًا إن السكاكى يصرح كما رأينا فى النص السابق «أن تتبع تركيب الكلام الاستدلالى ومعرفة خواصها مما يلزم صاحب علم المعانى والبيان» ، ولكن هذا لا يعنى فى ذهنه أن المعرفة بالقياس المنطقى شرط لإتقان البلاغة والبراعة فيها ، بل إنما يريد أن يبين مسألة أساسية واحدة : وهى أن آليات التفكير عند ممارسة القياس المنطقى هى نفسها آليات التفكير عند ممارسة أى أسلوب من أساليب البيان .

ذلك ما يصرح به فى مستهل «التكملة» التى عقدها كما قلنا لـ «تتبع خواص تراكيب الكلام فى الاستدلال» ، حيث يقول : «إن من أتقن أصلا واحدا من علم البيان كأصل التشبيه أو الكناية أو الاستعارة ، ووقف على كيفية مساقه لتحصيل المطلوب ، أطلعه ذلك على كيفية نظم الدليل»(١٠٢) . ومعنى ذلك أن المعرفة الدقيقة بعلم البيان تغنى عن المعرفة بالمنطق . والسكاكى عندما قرر هذا كان واعيا تماما بما يثيره ذلك من استغراب فى نفس القارىء ، ومن ثم من شك فى صحة هذه الدعوى ، ولذلك نجده يطلب من القارىء أن يمهله حتى ينتهى من عرض مسائل الاستدلال المنطقى وتحليلها ، وحينئذ سيرفع عنه «الحجاب» الذى يمنعه من تصديق تلك الدعوى»(١٠٣) . وغنى عن البيان القول بأنه ليس من شأننا هنا تتبع عرض السكاكى لمسائل الاستدلال المنطقى ، وإنما يهمنا تعرف كيفية تقريره للدعوى السابقة ؛ ولذلك سنقتصر هنا على تسجيل ثلاث ملاحظات ذات أهمية كبيرة بالنسبة لموضوعنا :

الملاحظة الأولى تتعلق بحديثه عن «الحد» . لقد بدأ به عرضه لأن «الكلام فى الاستدلال يستدعى تقديم الكلام فى الحد» ، كما يقول . واللافت للنظر هو أنه ينحو منحى «بيانيًا» فى حديثه عن الحد ، علما بأن هذا المنحى يختلف عن المنحى المتبع فى المنطق ، وهذا ما كان واعيا به وأراد التنبيه إليه ، عندما قال : «الحد عندنا ، دون جماعة من ذوى التحصيل (المناطقة) ، عبارة عن تعريف الشىء بأجزائه أو بلوازمه أو بما يتركب منهما تعريفا جامعا مانعا» . ثم يضيف قائلا : «وكثيرا ما نغير العبارة فنقول : الحد هو وصف الشىء وصفا مساويا»(١٠٤) ، أى جامعا مانعا . كما يقرر «أن المراد بالتعريف أحد أمرين : إما تفصيل أجزاء المحدود ، وإما الإشارة إليه بذكر معنى يلزمه من دعوى فيكون الحاد فى مقام التفصيل لجميع أجزاء المحدود ، مثل من يعمد إلى جواهر فى خزانة الصور للمخاطب فيظمها قلادة بمرأى منه ولا يزيد . وفى مقام الإشارة باللازم ـ داخلا كان ذلك اللازم أو خارجا أو متركبا منهما ـ مثل من يعمد إلى صورة هنـاك فيضع إصبعه عليها فحسب»(١٠٥) . وواضح أن السكاكى ينظر إلى الحد هنا كما ينظر إليه سائر البيانيين . أما الحد بالمعنى المنطقى ـ أى بوصفه المعرف للماهية المؤلف من الجنس والفصل ، فلا يتعرض له إطلاقا ، شأنه شأن جميع البيانيين الذين يرفضون ربط الحد بـ «الماهية» .

هذا عن الملاحظة الأولى ، أما الملاحظة الثانية فتتعلق بـ «لغة» السكاكى فى عرض مسائل «الحد والاستدلال» : إنه يتجنب المصطلحات المنطقية (بما فى ذلك مصطلح القياس الذى يتحدث عنه غالبا باسم : الاستدلال) ، ويستعمل مكانها المصطلحات النحوية البيانية ؛ فـ «القضية» يعبر عنها بـ «الجملة» ، و «الموضوع» يعبر عنه بـ «المبتدأ» ، و«المحمول» بـ«الخبر» . . . الخ . أما الأمثلة فهى نحوية فى الغالب . ومما يتميز به عرض السكاكى لمسائل الاستدلال ذكره لتفاصيل مهمة حول الاختلاف بين «المتقدمين» و«المتأخرين» من المناطقة العرب ، قد لانجدها فى مراجع أخرى .

أما الملاحظة الثالثة والأخيرة فتتعلق بتركيزه على فكرة اللزوم فى عرضه لمسائل الاستدلال المنطقى ؛ فهو يتحدث عن هذا الأخير لا على أنه مقدمات ونتائج بل على أنه لازم وملزوم . وهذا الإلحاح على فكرة اللزوم مقصود عنده ؛ لأنه سيتأدى منها إلى «البرهنة» على دعواه السابقة التى قال فيها : «إن من أتقن أصلا واحدا من علم البيان كأصل التشبيه أو الكناية أو الاستعارة ، ووقف على كيفية مساقه لتحصيل المطلوب به ، أطلعه ذلك على كيفية نظم الدليل» .

وبالفعل يعود السكاكى ، بعد الانتهاء من عرض مسائل الاستدلال المنطقى ، إلى طرح هذه الدعوى من جديد مبتدئا بالتذكير بالاعتراض الذى توهمه من القارىء فى أول التكملة فيقول : **«وهذا أوان أن نثنى عنان القلم إلى تحقيق ما عساك تنتظر منذ افتتحنا الكلام فى هذه التكملة أن نحققه ، أو علَّ صبرك قد عيل له ، وهو أن صاحب التشبيه ، أو الكناية ، أو الاستعارة كيف يسلك فى شأن متوخاه مسلك صاحب الاستدلال ، وأنى يعشو أحدهما إلى نار الآخر ، والجد وتحقيق المرام مؤنة هذا ، والهزل وتلفيق الكلام مظنة هذا ؛ فنقول وبالله الحول والقوة : أليس قد تلى عليك أن صور الاستدلال (أشكال القياس الأرسطى) أربع لا مزيد عليهن ، وأن الأولى (القياس الحملى) هى التى تستبد بالنفس ، وأن ما عداها**

تستمد منها بالارتداد إليها ؛ فقل لى ، إن كانت التلاوة قد أفادت شيئا ، هل هو غير المصير إلى ضروب أربعة ، بل إلى اثنين محصولها ، إذا أنت وفيت النظر إلى المطلوب حقه : إلزام شيء يستلزم شيئا ، فيتوصل بذلك إلى الإثبات ، أو يعاند فيتوصل بذلك إلى النفى . ما أظنك ، إن صدق الظن ، يحول فى ضميرك حائل سواه» . ثم يضيف قائلا : «ثم إذا كان حاصل الاستدلال ، عند رفع الحجب ، هو ما أنت تشاهد بنور البصيرة ، فوحقك إذا شبهت قائلا : «خدها وردة» ، أتصنع شيئا سوى أن تلزم الخد ماتعرفه يستلزم الحمرة الصافية ، فيتوصل بذلك إلى وصف الخد بها ؟ أو هل إذا كنيت قائلا : «فلان جم الرماد» ، تثبت شيئا غير أن تثبت لفلان كثرة الرماد المستتبعة للقرى ، وتوصلا بذلك إلى إتصاف فلان بالمضيافية عند سامعك ، أو هل إذا استعرت قائلا : «فى الحمام أسد» تريد أن تبرز من هو فى الحمام فى معرض من سداه ولحمته شدة البطش وجراءة المقدم مع كمال الهيئة ، فاعلا ذلك ليتسم بهاتيك السمات . . وكم ترى المستدل يتفنن فيسلك تارة طريق التصريح فيتمم الدلالة ، وأخرى طريق الكناية إذا مهر ، مثل ما تقول للخصم إن صدق : ما قلت استلزم كذا واللازم منتف ، ولا تزيد فتقول : وانتفاء اللازم يدل على انتفاء الملزوم ، فلزم منه كذب قولك . وهل فصل القياسات ووصلها يشم غير هذا»(١٠٦) .

واضح أن ما قصد إليه السكاكى ليس إقحام المنطق اليونانى فى البلاغة العربية بل لقد أراد ، بالعكس من ذلك ، أن يبين كيف أن الأساليب البيانية العربية والأساليب الاستدلالية المنطقية تلتقى ، عند نهاية التحليل ، عند آلية منطقية واحدة هى «اللزوم»(١٠٧) . ونحن لا نعتقد أن السكاكى كان يريد بإبراز هذه «المطابقة» بين الأساليب البيانية العربية والأساليب الاستدلالية المنطقية غير شىء واحد ، هو ما يفرضه عليه انتماؤه الكامل للحقل البيانى العربى ، وصدوره عن نظامه المعرفى فى تفكيره ورؤاه : أعنى بذلك إبراز استقلالية هذا الحقل واستغناءه عن الأخذ من «الغير» . إن السكاكى كما نعرف متكلم معتزلى . وقد ظل المعتزلة دائما متمسكين بالنظام المعرفى البيانى وأساليبه فى «النظر والاستدلال» ، ولم يعمدوا ، فى أى وقت ، على العكس مما فعل الأشاعرة مع الغزالى ، إلى تبنى القياس المنطقى الأرسطى .

على أن ما يهمنا هنا ليس نوايا السكاكى ولا مراميه الأيديولوجية الظاهرة منها والدفينة ، بل ما يهمنا إبرازه فى نهاية هذه الفقرة مسألتان هما من صميم موضوعنا :

المسألة الأولى هى أن السكاكى بمماثلته بين الاستدلال المنطقى وأساليب البيان العربى ، وإرجاعهما معا إلى آلية ذهنية واحدة هى «اللزوم» ، يفتح الباب أمام الباحث الذى يهمه تحديد الآليات الذهنية المتحكمة فى طرق التفكير «العربية» ؛ أعنى تلك التى تصدر عن النظام المعرفى البيانى بوصفه سلطة مرجعية وحيدة ، وهذا موضوع سنتطرق إليه فى موضع آخر .

أما المسألة الثانية ، وتتعلق بمجال اهتمامنا فى هذا الفصل والذى قبله ، فهى أن السكاكى بانتباهه إلى الطبيعة الاستدلالية للأساليب البلاغية العربية ، وبعبارة أخرى بربطه ، بين «خواص تراكيب الكلام فى الإفادة وصياغات المعانى» ، وبين «تراكيب الكلام الاستدلالى» ربطا عضويا ذهب بالإشكالية التى نحن بصددها ، إشكالية اللفظ والمعنى فى الفكر العربى ، إلى أقصى مداها ؛ أى إلى النقطة التى لم يعد بعدها مجال لتغطيتها والتمويه عليها ؛ النقطة التى تفرض أحد أمرين : إما تجاوزها بصورة نهائية بتدشين التفكير فى إشكالية جديدة تقع خارج إطار الأولى ، وإما التقوقع داخلها ومن ثم الخضوع لمنطقها الذى يجعل اللفظ موازنا للمعنى ، الأمر الذى يؤدى عند استنفاد جميع إمكانات التغطية والتمويه لحقيقة الإشكالية ، إلى النكوص بها إلى الوراء . . إلى مبدأ تاريخها ، والأخذ من ثم باللفظ بوصفه لفظا ومعنى فى الوقت نفسه . والنتيجة ظهور أنواع من تراكيب الكلام لا تحمل أى معنى ، ولكنها تقرأ وتسمع على أن لها معنى . . . وتلك هى السمة البارزة فى أدبيات عصر الانحطاط فى الثقافة العربية ؛ العصر الذى بدأ مباشرة بعد السكاكى ، والذى اتجه فيه الاهتمام إلى المحسنات اللفظية من سجع وغيره ، حتى أصبح جرس الكلام يقوم مقام المعنى ؛ أعنى تؤدى دوره فى «الإفادة» . وأصبحت «البراعة» فى القدرة على حشد أكثر ما يمكن من فائض الألفاظ المتناغمة المتجانسة فى نصوص تكتب وتقرأ لذاتها ، وليس لشىء آخر وراءها . وتلك ظاهرة معروفة وما زالت آثارها وامتداداتها حية باقية إلى الآن .

لنقتصر إذن على هذه الملاحظة بخصوص هذه الفقرة ، ولننتقل إلى الخلاصات والنتائج العامة التى أصبحت تفرض نفسها الآن علينا بعد التفصيلات التى قدمناها فى هذا الجزء والذى قبله ، حول الإشكالية موضوع بحثنا ، إشكالية اللفظ والمعنى بوصفها إحدى المحددات الرئيسية فى النظام المعرفى البيانى .

* * *

لعل أول ما ينبغى إبرازه فى هذه الخاتمة العامة ، بعد الجولة التى قمنا بها فى هذا الفصل والفصل الذى قبله داخل أروقة العلوم البيانية اللغوية والدينية ، متعقبين أشكال حضور ما دعوناه هنا بإشكالية اللفظ والمعنى ، هو وحدة هذه الإشكالية فى هذه العلوم . نعم لقد عالجت هذه العلوم مسائل مختلفة متباينة ، فمسائل النحو ليست هى مسائل الفقه ، ومسائل الفقه ليست هى مسائل البلاغة وعلم الكلام الخ . . . ، ومع ذلك فإن البحث فى مسائل هذه العلوم ، على اختلافها وتباينها ، قد كشف عن وجود إشكالية واحدة تعمها جميعا هى إشكالية اللفظ والمعنى ! وهذا راجع إلى أن العلوم البيانية تجمعها كلها وحدة الموضوع ، أعنى أنها تمارس فعاليتها على النص وحول النص . فالعلوم البيانية ى علوم الخطاب المبين ، بعضها يهتم بوضع قوانين لتفسيره ، وبعضها الآخر يريد وضع شروط لإنتاجه . ومن هنا كان التفكير فى أية مسألة من مسائل تلك العلوم يجر حتما إلى الانخراط الصريح أو الضمنى فى الإشكالية التى نحن بصددها ؛ إشكالية اللفظ والمعنى . فلننظر إذن كيف يتحدد فحوى هذه الإشكالية داخل هذه العلوم .

لقد سبق أن حددنا معنى «الإشكالية» ؛ معناها المجرد ، فى دراسة سابقة ، بالقول : «الإشكالية منظومة من العلاقات التى تنسجها داخل فكر معين مشكلات عدة مترابطة لا تتوافر إمكانية حلها منفردة ، ولا تقبل الحل من الناحية النظرية إلا فى إطار حل عام يشملها جميعا»(١٠٨) . وإذا نحن انطلقنا الآن من هذا التعريف

وتساءلنا : ما «المشاكل المترابطة المتداخلة . . . » ، التى تطرحها إشكالية اللفظ والمعنى كما عرضناها فى هذا الموضع وفى موضع سابق فإن بإمكاننا أن نجيب بسهولة : إنها المشاكل نفسها التى صادفناها عند تتبعنا لتجليات هذه الإشكالية فى مختلف العلوم البيانية : إنها مشكلة «الإعراب» ، أى وضع العلامات المحددة للمعنى فى علم النحو ؛ ومشكلة الأوزان الصرفية ومضمونها المنطقى فى علم الصرف ؛ ومشكلة الدلالة فى ارتباطها بظاهرة «الاتساع» فى كلام العرب ، فى علم الفقه ؛ ثم مشكلة «المحكم والمتشابه» وحدود «التأويل» ومسألة الإعجاز القرآنى وما ارتبط بهذه المسائل من فروض نظرية كلامية حول أصل اللغات . . الخ فى علم الكلام ؛ ومشكل «سر» البلاغة هل هى فى اللفظ أم فى المعنى أم «فى النظم» ، ثم علاقة نظام الخطاب بنظام العقل . . فى علم البلاغة .

وكما لاشك أن يكون القارىء قد لاحظ معنا خلال العرض ، فإن هذه المشكلات ، برغم أنها موزعة على اختصاصات وعلوم مختلفة ، هى مشاكل مترابطة متداخلة بصورة تجعل اتخاذ موقف إزاء أى منها ، داخل علم معين ، يجر حتما إلى اتخاذ مواقف ضمنية أو صريحة من المشكلات الأخرى داخل هذا العلم أو ذاك ؛ ومن ثم الانخراط فى الإشكالية ككل . ومن هنا تلك الظاهرة التى برزت واضحة خلال العرض ، وهى انخراط الفقهاء فى إشكاليات المتكلمين ، وانخراط النحاة فى إشكاليات هؤلاء ، وانخراط البلاغيين فى إشكاليات زملائهم من الفقهاء والنحاة والمتكلمين . مشكلة الزوج : اللفظ/المعنى حاضرة إذن فى جميع العلوم البيانية حضورا إشكاليا ، بمعنى أن الانخراط فيها فى مجال يجر إلى الانخراط فيها فى مجالات أخرى . فلننظر إذن فيما عسى أن يكون قد ترتب على هذا من نتائج على الصعيد الذى يهمنا ، صعيد آلية العقل البيانى وطريقة نشاطه .

لقد لاحظنا فى مناسبات عدة خلال تحليلنا لهذه الإشكالية ، سواء فى هذا الجزء من الدراسة أو فى الجزء السابق ، أن التعامل معها قد رسخ لدى البيانيين تلك النظرة التى تتعامل مع اللفظ والمعنى كأن لكل منهما كيانه الخاص . والنتيجة التى كان لابد أن يكرسها هذا النوع من التعامل هو **الفصل بين اللغة والفكر** . وإنه لمما يثير الاستغراب حقا أن لا يصادف المرء بين تلك الأبحاث والمناقشات الواسعة المتشعبة التى تزخر بها كتب اللغة والفقه والكلام والبلاغة حول أصل اللغات ، والمفاضلة بين اللفظ والمعنى ، وتحديد العلاقة بين نظام الخطاب ونظام العقل الخ . . . أىَّ اهتمام بعلاقة اللغة بالفكر ، هكذا بصورة أشمل وأعم ؛ ولا أى اهتمام بدور اللغة فى عملية التفكير . والسبب فى هذا واضح : إن غياب الاهتمام بعلاقة اللغة بالفكر راجع هنا إلى غياب الاهتمام بعملية التفكير ذاتها مستقلة عن الألفاظ واللغة . فلم يكن البيانيون ، على اختلاف نزعاتهم وتنوع اختصاصاتهم ، يشغلهم السؤال : كيف نفكر؟ إن السؤال الذى كان يملك عليهم حقل تفكيرهم كله هو «كيف البيان ؟» . كيف نفسر الخطاب المبين ، وما شروط إنتاجه ؟ أما عملية التفكير نفسها ، أما علاقة الفكر باللغة ، فذلك ما لم يكن يدخل فى مجال اهتمامهم . وعلى كل فإننا لم نصادف أية إشارة ، صريحة أو ضمنية فيما اطلعنا عليه من نصوص إلى تلك الفكرة البسيطة بالقياس إلى القضايا المعقدة العويصة التى تناولها أسلافنا هؤلاء ؛ فكرة كون «اللغة مرآة للفكر» ، هذا على الرغم من ولع المفكرين البيانيين بالتشبيه والاستعارة . حقاً إن القول بأن «اللغة مرآة للفكر» ــ وهو فى الحقيقة قول يتعدى مجرد التشبيه لأنه ينطوى على نظرية فلسفية فى العلاقة بين اللغة والفكر ــ قد فقد الآن كثيرا من أهميته فى الفكر اللسانى المعاصر . ومع ذلك فإن غياب التفكير فى الطابع المرآوى للعلاقة بين اللغة والفكر لدى علمائنا البيانيين يحمل أكثر من معنى . إن القول بأن اللغة مرآة للفكر ينطوى على إعطاء الأولوية للفكر على اللغة . ذلك لأنه على الرغم من صعوبة أو استحالة الفصل بين المرآة والصورة المرتسمة عليها فإنه لابد من شىء يقع خارج المرآة ، موجود قبلها ، حتى تستطيع أن تعكسه بهذه الدرجة أو تلك من الوضوح . إن تبعية اللغة للفكر واقعة أساسية على الرغم من الارتباط العضوى بينهما ؛ ودليل ذلك تجدد اللغات بتجدد الفكر ، وظهور كلمات جديدة يشتقها الإنسان من كلمات قديمة أو يخترعها اختراعا للتعبير عن المفاهيم الجديدة التى تولد لديه من ممارسة التفكير (المصطلحات مثلا) . وبرغم أن أسلافنا البيانيين قد (صنعوا) لغات خاصة بهم (لغة النحو ، لغة الفقه ، لغة علم الكلام . . . الخ) فإنهم لم يكونوا قادرين على جعل ممارستهم اللغوية الخلاقة هذه موضوع تفكير يستخلصون منه النتيجة المحتومة : أولوية التفكير على التعبير ؛ أولوية المعنى على اللفظ ، على الأقل عند مستوى معين من الممارسة النظرية . إنهم لم يكونوا «قادرين» على ذلك ، لا عجزا منهم ، فطاقتهم الفكرية هائلة ، بل لكونهم مفكرين يمارسون التفكير فى حقل معرفى تقوم عملية إنتاج المعرفة فيه على استثمار النص . إن أولوية المعنى على اللفظ ، والفكر على اللغة لاتبدو واضحة إلا عندما يكون الموضوع الذى ينصب عليه التفكير والتعبير مستقلا عنها ، أى عندما يكون بمثابة كائنات حسية أو عقلية (كموضوعات الطبيعيات والرياضيات) . هنا تتجه العلاقة بين الفكر وموضوعه من المعطى الحسى ، أو العقلى ، إلى الفكر/اللغة . أما عندما يكون الموضوع الذى ينصب عليه التفكير هو النص ، فإن اتجاه تلك العلاقة يكون من اللفظ إلى اللغة/الفكر ، من النص إلى معقول النص .

نعم قد يقال إن طبيعة موضوع العلوم البيانية الاستدلالية ، وهو النص ، يفرض الاتجاه بالتفكير كله إلى ملاحظة العلاقة بين اللفظ والمعنى . هذا صحيح . ولكن النص يمكن أن ينظر إليه من حيث هو ألفاظ وعبارات لغوية ونظام خطاب ، ويمكن أن ينظر إليه من حيث هو معان ومقاصد ، أو جملة آراء وأحكام . وقد اختار البيانيون منذ الشافعى إلى أبى الحسين البصرى ، ومنذ الجاحظ إلى الجرجانى والسكاكى ــ اختاروا النظر إليه من المنظور الأول : اللفظ اولا ، والمعنى ثانيا أو ثالثا (المعنى ومعنى المعنى) ؛ فكان لهذا عدة نتائج على العقل البيانى ونتاجه المعرفى ، نذكر منها ما يلى :

ففى مجال النحو كان الدرس النحوى درسا منطقيا . وسواء كان ذلك راجعا إلى «طبيعة» اللغة العربية وطريقة كتابتها (انفصال الحركات عن الحروف ، أو إلى مغالاة النحاة فى التقعيد والتعليل والتنظير) ، فإن الأمر الواقع هو أن انشغال النحاة بملاحقة العلاقة بين اللفظ والمعنى عموديا وأفقيا ، قد جعلهم يجاوزون حدود النحو ، ويطرحون مسائل هى من ميدان المنطق وليس من ميدان اللغة ، فخلطوا هكذا بين الاثنين ، وصاروا يرون فى النحو منطقا يعنى بالمعانى عنايته بالألفاظ ، يشرع لهذه كما يشرع لتلك . يتجلى ذلك واضحا فى

مزجهم بين الجهات النحوية والجهات المنطقية ، وفى ربطهم ربطا عضويا بين ما يجوز فى اللغة وما يجوز فى الفكر ، بين ما لا يجوز فى هذا ولا يجوز فى تلك ، فجعلوا من كثير من القواعد النحوية ، إن لم يكن من معظمها ، قواعد للفكر أيضا ؛ فصارت اللغة فى نظرهم لا وسيلة للفكر ولا مرماة له ، بل صارت وعاء يؤطره ضمن قوالب ومقولات لغوية . وقد لمسنا هذا واضحا فى تحليلات سيبويه وفى مرافعة السيرافى ضد متى ، كما تجلى واضحا كذلك فى انخراطهم فى إشكالية التعليل كما عالجها الفقهاء والمتكلمون وعانوا منها ، على نحو ما سنبين فى موضع آخر .

أما فى مجال الفقه فلقد كان من نتائج إعطاء الأولوية للفظ على المعنى أن أخذ الفقهاء يشرعون للفرد والمجتمع انطلاقا من تعقب طرق دلالة الألفاظ على المعانى ، أى من « المواضعة » اللغوية على مستوى الحقيقة والمجاز معا ؛ فأهملوا ، أو على الأقل همشوا إلى درجة كبيرة ، مقاصد الشريعة ، كما لاحظ ذلك الشاطبى ، فأصبحت « مقاصد اللغة » — إذا جاز التعبير — هى المتحكمة . وهكذا فعوضا عن بناء التشريع على قواعد كلية تستخلص من الأحكام الشرعية الجزئية وتعتمد توخى المصلحة العامة ، التى تتطور بتطور العصور ، كما نادى الشاطبى بذلك على نحو ما سنرى فى موضع آخر ؛ بدلا من سلوك هذا المسلك العقلى رهن الفقهاء التشريع بقيود العلاقة بين اللفظ والمعنى . وهى علاقة محدودة مهما يكن من اتساع لسان العرب ؛ فكان لابد أن يتقوقع التشريع ضمن حدود معينة لا يتعداها ، وهذا ما جعل إغلاق باب الاجتهاد ، بل انغلاقه ، نتيجة حتمية . ذلك لأن استثمار النص انطلاقا من اللفظ وطرق دلالته على المعنى - الطرق المحدودة المحصورة بالمواضعة التى أقرت فى فترة معينة — كان لابد أن ينتهى إلى استنفاد جميع الإمكانات التى تتيحها اللغة وهى إمكانات محدودة ، خصوصا أن اللغة المعتمدة هنا لغة محدودة ؛ لغة العرب قبل وقوع « الاختلاط » . هذا فى حين أنه لو أسس التشريع أصلا على مقاصد الشريعة ، وهى مقاصد تؤسسها المصلحة العامة والمثل العليا ، وليس المواضعة اللغوية ، لما انغلق باب الاجتهاد ، ولما كان غلقه ممكنا ، ولا حتى مسموحا به من وجهة النظر الشرعية ذاتها ؛ لأن إغلاق الاجتهاد سيصبح معناه حينئذ تحجيم مقاصد الشريعة وتجميدها ، ومن ثم تركها والخروج عنها . وهذا ما حصل بالفعل ، لأنه لم يكن من الممكن تجميد تطور الحياة ضمن قوالب اللغة ، لأنه لم يكن فى وسع وجوه دلالة الألفاظ على المعنى تغطية جميع ما يستجد من تطورات عبر العصور والأجيال ، فكانت النتيجة اللجوء إلى اتخاذ الفروع أصولا والقياس عليها ، والسقوط - من ثم - فى إشكالية لا حل لها : إشكالية التعليل فى الفكر البيانى ، كما سنوضح ذلك فى موضع آخر .

أما فى علم الكلام فلقد أدى الانسياق مع متاهات إشكالية اللفظ والمعنى والخضوع لمنطقها إلى خنق العقل وتحجيم دوره ؛ العقل الذى يزهو علم الكلام باعتماده أصلاً من أصوله ، إن لم يكن أصل الأصول كما كان يدعى المعتزلة لمذهبهم . لقد انخرط المتكلمون فى الإشكالية ذاتها بثلاث قضايا من قضاياهم الأساسية ، كما شرحنا ذلك فى حينه : قضية خلق القرآن ومسألة التأويل ، ومسألة الإعجاز . وكما رأينا ، فقد انتهت بهم مناقشاتهم حول القضية الأولى إلى تكريس « حل وسط » يقول بأن القرآن قديم بمعانيه مخلوق بألفاظه وحروفه ؛ وهذا ما يعمق الفصل بين اللفظ والمعنى . وهذا الحل الوسط لمشكلة جزئية ، بل مفتعلة ، كان ينطوى فى الحقيقة على نسف علم الكلام من أساسه . ذلك أن القول بـ « قدم » معانى القرآن ، فضلا عن أنه لا يتأتى إلا مع الفصل بين اللفظ والمعنى ؛ بين اللغة والفكر ، يجر حتما ، وهذا ما حصل بالفعل ، إلى ربط معانى القرآن بنوع المواضعة اللغوية التى كانت قائمة سائدة حين نزوله . وهذا يعنى أن التأويل الذى يشكل المظهر العقلى فى الحقل المعرفى البيانى سيغدو مقيدا بالمواضعة اللغوية كما كانت فى زمن معين . والنتيجة : اعتماد اللغة بوصفها سلطة مرجعية محددة للفكر ، فيصبح ما يقوله « أهل اللغة » ، بصدد لفظة ما ، هو القول الفصل فى المشكلة الفكرية موضوع النقاش . وبما أن مشكلات علم الكلام هى مشكلات ميتافيزيقية ، تعلو على الزمان والمكان ، فإن اللغة التى تملك القول الفصل فى هذه المشكلات سترتفع هى الأخرى ، بل سترفع ، إلى مستوى تلك المشكلات ذاتها ؛ مستوى الميتافيزيقا ، فيصبح اللفظ - من ثم - ذا قيمة ميتافيزيقية فى حد ذاته ، على نحو يفتح المجال واسعاً لتسويد اللغة على الفكر ، واللفظ على المعنى ، ونظام الخطاب على نظام العقل ، والكل بمعنى واحد . وقد تجلى هذا واضحا فى مناقشات المتكلمين لمسألة الإعجاز فى القرآن ، حيث شغلوا باللفظ والنظم فى النص القرآنى انشغالاً جعلهم يهملون أو يغفلون المقاصد والأهداف ، فسقطوا فيما سقط فيه الفقهاء : لقد وجهوا الاهتمام ، من حيث لم يقصدوا ، إلى الألفاظ ونظمها ، على حساب الاهتمام بالمعانى وبعديها الخلقى والاجتماعى ، فأصبح القرآن ألفاظا ونغما ، وتوارت إلى الظل معانيه ومقاصده .

أما فى مجال البلاغة حيث كان الانخراط فى إشكالية اللفظ والمعنى أشد وأقوى — وهذا أمر مفهوم — فقد كانت النتيجة مضاعفة : الانخراط فى مشكلات المتكلمين من جهة ومشكلات الفقهاء من جهة أخرى ، فأصبح الرأى فى مسألة بلاغية مقيداً بما يمكن أن ينتج عنه على مستوى الكلام والفقه معا ، ومن ثم أصبح خاضعا لقضايا هذين العلمين خضوعا مباشرا فى كثير من الأحيان ، على نحو كانت نتيجته تقيد البلاغيين بالمواضعة اللغوية ، القديمة ؛ مواضعة السلف ، وعدها سلطة مرجعية لا تطاولها أية سلطة ، فصار المعيار البلاغى واحدا ثابتا : التزام طريقة القدماء فى الشكل والمضمون . وعندما استنفد المضمون كل إمكانات الاستعادة والإعادة والاجترار صارت السلطة كلها للشكل ؛ للفظ والمحسنات اللفظية .

وبالإضافة إلى هذه النتائج « القطاعية » ، أى التى ترتبط مباشرة بقطاعات معينة فى الحقل المعرفى البيانى (اللغة ، الفقه ، الكلام ، البلاغة) ، كانت هناك نتائج عامة أدت إليها الظاهرة نفسها ؛ ظاهرة الانخراط فى إشكالية اللفظ والمعنى ، تمس العقل البيانى بما هو كيان خاص .

لقد سبق أن أبرزنا فى مدخل هذه الدراسة تمييز البيانيين بين « العقل الموهوب » و « العقل المكسوب » على حسب عبارة ابن وهب ، وقلنا آنذاك إنه يعكس ، بما يحمله من مضامين ، نظرة البيانيين إلى العقل ؛ فالعقل عندهم ليس جوهرا ، ولا جزءا من النفس ، ولا قوة من قواها ، بل هو بمثابة غريزة تغتذى بما يكتسبه الإنسان من تجارب وخبرات ، وما تنقله إليه الأخبار من معارف

ومعلومات، وما يدرسه من آداب، وما يقوم به من نظر وتدبر واعتبار. وإذا نحن نظرنا إلى هذا النوع من التصور للعقل من منظور معاصر، وجدنا أنفسنا أمام تصور يقترب إلى التصور العلمي أكثر من أي تصور قديم آخر. ومع ذلك فإن المظهر «اللاميتافيزيقي» الذي نجده في التصور البياني للعقل ينبغي أن لا يخفى عنا حقيقة أساسية، وهي أن هذا التصور قائم على التقليل من أهمية العقل بما هو قوة وسلطة. فالنظر إلى «العقل الموهوب» بوصفه مجرد غريزة لا تكتسب فعاليتها إلا من خلال «العقل المكسوب»، معناه القول بتبعية العقل لما يحصل عليه الإنسان من معارف: من «أدب ونظر». ولما كان «الأدب والنظر» في الدائرة البيانية محكومين بإشكالية اللفظ والمعنى كما شرحنا قبل، فإن العقل البياني المتكون إنما يتكون داخل معطيات هذه الإشكالية؛ ومن ثم فإن المنطلق في تكوينه سيكون هو اللفظ؛ لأن الحركة العامة في هذه الإشكالية تتجه من اللفظ إلى المعنى كما أبرزنا ذلك. وإذن فعندما يربط البيانيون «العقل الموهوب» بمدى فعالية «العقل المكسوب»، فإنما يربطون الفعالية العقلية بمدى تعامل الإنسان مع اللفظ/المعنى. وهذا في الحقيقة هو معنى «الأدب والنظر» عندهم؛ فالأدب هو حفظ المنظوم والمنثور من الكلام «الجيد»، أما النظر فهو، سواء عند الفقهاء أو المتكلمين أو النحاة، نظر في «الدليل». والدليل عندهم هو النص أساسا. وإذن فتكوين العقل البياني إنما يتم عبر حفظ النص والنظر في النص؛ ومن ثم فإن اهتمامه يتركز أساساً على «نظام الخطاب» وليس على نظام العقل.

إن «نظام الخطاب» ـ وهذا تعبير للباقلاني، وهو ذاته «النظم» عند الجرجاني ـ إن نظام الخطاب كما تعرفناه في الصفحات الماضية لا يتعدى في أعمق معانيه، عندهم، ما عبر عنه الجرجاني بـ«تعليق الكلام بعضه على بعض»، مع «توخي معاني النحو وأصوله وقوانينه»، مع ما يرتبط بذلك مما أسماه السكاكي المعرفة بـ«خواص تراكيب الكلام وصياغات المعاني». وواضح أن نظام الخطاب بهذا المعنى هو غير نظام العقل: نظام الخطاب هو «ما يوجب الفاعلية والمفعولية» على صعيد الكلام، أما نظام العقل فهو ما يوجب الفاعلية والمفعولية على صعيد الأشياء؛ أشياء العالم الفكري والحسي. إنه بكلمة واحدة نظام السببية، وهذا ما لا يريد العقل البياني أن يراه في الأشياء؛ كما ستتبين بوضوح في موضع آخر.

هذا الاهتمام بنظام الخطاب على حساب نظام العقل قد ترتب عنه جملة أمور، منها: الانشغال والاهتمام بتجنب التنافر بين الكلمات على حساب الاهتمام بتجنب التناقض بين الأفكار. إن التناقض على صعيد الفكر لا ينظر إليه في هذه الحالة من حيث هو «تناقض» بما هو كذلك، بل بوصفه طريقة من طرق «صياغات المعاني»، أو سبيل من سبل «إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة»، أو من حيث هو مظهر من مظاهر «الإعجاز» البلاغي. وفي جميع الأحوال فإن التناقض على صعيد المعاني يجد دوما حله في إعادة ترتيب العلاقات داخل نظام الخطاب؛ وذلك هو «التأويل». وإن من يقرأ شروح المعلقات السبع مثلا، ويلاحظ صنوف التأويل التي تعطى لنظام الخطاب فيها سيدرك بسهولة ما نقول. هذا من جهة، ومن جهة أخرى فالاهتمام بتجنب التنافر بين الكلمات معناه الحرص على النغمة الموسيقية في نظام الخطاب، ومن هنا كانت المحسنات البديعية بمختلف أنواعها؛ وهي محسنات تقوم بمهمة إيبستمولوجية هي تعويض الفراغ وإخفاء التناقض على صعيد المعنى. إن النغمة الموسيقية المرافقة للخطاب المسجوع توجه السامع إلى نظام الكلمات وتصرفه ـ من ثم ـ عن نظام الأفكار على نحو يجعله في حالة إغفاء عقلي تسمح لـ«المعنى» ـ إذا كان ثمة معنى ـ بالانسياب إلى لاوعيه بدون رقابة عقلية فيقبله بلا نقاش.

والمتكلم في هذا كالسامع سواء بسواء، لأن المتكلم هو السامع الأول لكلامه، يسمعه حين إنتاجه كما يسمعه حين إرساله وتبليغه للغير. وهكذا فكما يعطل السجع، وبكيفية عامة الانشغال بنظام الخطاب، الرقابة العقلية لدى المستمع، يعطلها كذلك لدى المتكلم. فعندما ينشغل المتكلم بإلباس كلامه ما يستطيع من المحسنات اللفظية، يكون ذهنه مسرحا لنوعين من التداعي: تداعي الألفاظ وتداعي المعاني. فإذا هو عمد إلى التحكم في تزاحم الألفاظ وتداعيها، وذلك بأن لا يسمح بـ«الخروج» إلا لتلك التي تتميز بأدائها للصورة الحسية أو الذهنية أداء مكثفاً، جاء كلامه يحمل فائضاً من «المعنى»؛ وذلك ما يسمى عندهم بـ«الإيجاز»، وهو كما يقولون «الإتيان بكثير من المعنى في قليل من اللفظ». وكون المعنى فائضاً، أي أكثر مما يتحمله اللفظ، معناه احتماله لعدة أوجه؛ معناه وقوعه تحت طائلة الالتباس والاشتباه والتناقض، وهذه كلها تخفيها أو تمررها النغمة الموسيقية المكثفة التي يحملها «الموجز» من الكلام. أما إذا ترك المتكلم الحرية للألفاظ تنساب على لسانه وقلمه؛ وكان متدربا على إقامة روابط موسيقية جرسية بينها؛ أي قادرا على توظيف «المحسنات اللفظية» بمهارة وإتقان، فإن كلامه سيأتي حينئذ يحمل فائضاً من الألفاظ، ولكن بصورة توهم بأن وراء كل لفظ معنى، على نحو يغطي، كما قلنا، على فقر المعنى وتناقض الأفكار. أما إذا هو استطاع تحقيق نوع من التوازن بين «فائض الألفاظ» و«فائض المعنى»، فإنه سيكون قد بلغ المرتبة العليا في الكلام كما يقولون. وواضح أن تحقيق هذا التوازن لا يعني تجنب التناقض على صعيد الفكر، بل بالعكس فهو لا يتم إلا على حساب الرقابة العقلية.

الهوامش

(١) راجع في هذا الصدد ما قلناه في الجزء الأول من هذا الكتاب، الفصل الرابع.

(٢) أبو الحسين البصري: كتاب المعتمد في أصول الفقه، جـ١، ص ١٤ ـ ١٥. تحقيق محمد حميد الله، المعهد العلمي الفرنسي للدراسات العربية، دمشق ١٩٨٤.

(٣) انظر لاحقا تفاصيل حول هذه المسألة.

(٤) انظر تفصيل ذلك فى المزهر للسيوطى ، الجزء الأول .

(٥) المرجع نفسه ، جـ ١ ، ص ١٦ .

(٦) ابن جنى : **الخصائص** ، جـ ١ ، ص ٣٤ تحقيق محمد على النجار . دار الكتب المصرية القاهرة ١٩٥٦ .

(٧) مثل ضم الحرف الأول من اسم الفاعل المصوغ من غير الثلاثى ، وكسر ما قبل آخره : مكرم ، مستخرج .... الخ .

(٨) الزجاجى : **الإيضاح فى علل النحو** ص ٨٩ . تحقيق مازن المبارك . دار النفائس بيروت ١٩٨٢ .

(٩) المرجع نفسه ، ص ٩١ .

(١٠) ابن فارس : **الصاحبى فى فقه اللغة** ، ص ٤٢ .

(١١) الشاطبى : **الموافقات** .... ، جـ٤ ص ١١٦ .

(١٢) سيبويه : **الكتاب** ، جـ١ ، ص ٧ المطبعة الأميرية ، القاهرة ١٣١٦ هـ .

(١٣) السابق : جـ١ ، ص ٨ .

(١٤) السابق : جـ١ ، ص ١١٠ .

(١٥) السابق : جـ١ ، ص ١٠٨ .

(١٦) السابق : جـ١ ، ص ١٨١ .

(١٧) السابق : جـ١ ، ص ٢٧ .

(١٨) المرجع نفسه ، جـ١ ، ص ٨ . هذا وقد أورد التوحيدى على لسان السيرافى فى المناظرة التى جرت بين هذا الأخير وبين متّى المنطقى ، نفى الجهات ، ولكن بإضافة كلمة « مستقيم » إلى كلمة « محال » ، فصارت العبارة هكذا : « مستقيم محال » . أما أبو هلال العسكرى فقد استعاد نص سيبويه على الشكل التالى . قال : والمعانى بعد ذلك على وجوه : منها ما هو مستقيم حسن مثل قولك قد رأيت زيدا ؛ ومنها ما هو مستقيم قبيح نحو قولك قد زيدا رأيت ؛ وإنما قبح لأنك أفسدت النظام بالتقديم والتأخير ؛ ومنها ما هو مستقيم النظم وهو كذب مثل قولك حملت الجبل وشربت ماء البحر ؛ ومنها ما هو محال كقولك أتيتك أمس وأتيتك غدا ، وكل محال فاسد وليس كل فاسد محالا : ألا ترى أن قولك قام زيد فاسد وليس بمحال ، والمحال مالا يجوز كونه ألبتة كقولك : الدنيا فى بيضة . وأما قولك حملت الجبل وأشباهه فكذب وليس بمحال ، إذ جاز أن يزيد الله فى قدرتك فتحمله ، ويجوز أن يكون الكلام الواحد كذبا محالا ، وهو قولك رأيت قائما قاعدا ، ومررت بيقظان نائم ، فتصل كذبا بمحال ، فصار الذى هو الكذب هو المحال بالجمع بينهما ، وإن كان لكل واحد منهما معنى على حياله ، وذلك لما عقد بعضها ببعض حتى صار كلاما واحدا . ومنها الغلط ، وهو أن تقول ضربنى زيد وأنت تريد ضربت زيدا فغلطت ، فإن تعمدت ذلك كان كذبا » انظر : أبو هلال العسكرى : **كتاب الصناعتين** ص ٨٥ دار الكتب العلمية ببيروت ١٩٨١ .

(١٩) قسم أرسطو الجهات المنطقية إلى قسمين : الضرورة والجواز (أو الإمكان) . وذلك على أساس أن القضايا ثلاثة أنواع : قضايا تقريرية غير موجهة مثل : سقراط إنسان . وقضايا ضرورية مثل قولنا : من الضرورى أن يكون المطر قد نزل . وقضايا ممكنة مثل قولنا : من الممكن (أو من الجائز) أن يكون القطار قد وصل . أما مناطقة العصور الوسطى (المدرسيون) فقد جعلوا الجهات أربعاً : جهة الإمكان مثل : من الممكن أن يكون المطر قد نزل . جهة الامتناع مثل : من الممتنع أن يكون الجماد متكلما . جهة الجواز مثل : من الجائز أن يكون الرجل عالماً ، جهة الضرورة مثل : من الضرورى أن يكون سقراط إنسانا . أما الفقهاء فالجهات عندهم خمس : الواجب والمندوب والمباح والمكروه والحرام . أما الجهات النحوية فقد وصل بها بعضهم إلى ثمانٍ : وهى الوجوب (رفع الفاعل) والامتناع (دخول الجوازم على الأسماء) والحسن (رفع الجزاء بعد الفعل الماضى) والقبح والضعف (رفع الجزاء بعد المضارع) والجواز (رفع المعطوف على منصوب فى بعض الحالات) ومخالفة الأولى (الإتيان بخبر عسى بدون أن) والرخصة (وهى خاصة بالشعر) . انظر : تمام حسان : **الأصول** ص ٢٠٧ - ٢٠٨ ، دار الثقافة ، الدار البيضاء .

(٢٠) نستعمل هنا كلمة «منطق» بمعنى التفكير العقلى الإستدلالى دون تخصيص

(٢١) ابن جنى : **الخصائص** ، جـ٣ ، ص ٩٨ .

(٢٢) ابن الأثير : **المثل السائر** ، جـ٢ ، ص ٢٤٦ .

(٢٣) انظر نص المناظرة فى **الإمتاع والمؤانسة** للتوحيدى .

(٢٤) انظر الفرق بين الإضافة بوصفها مقولة منطقية ، والإضافة عند النحاة فى كتاب **الحروف** للفارابى ص ٨٥ وما بعدها .

(٢٥) ينبغى أن نستثنى من ذلك كتاب **الموافقات فى أصول الشريعة** لأبى اسحاق الشاطبى الذى سلك مسلكا خاصا أراد به إعادة « تأصيل الأصول » . وسنحلل مشروعه التجديدى فى فصل لاحق نخصصه لمحاولات إعادة تأسيس البيان فى الأندلس .

(٢٦) ابن خلدون : المقدمة ، جـ٣ ، ص ١٠٣١ . أما الكتب الثلاثة الأخرى فهى كتاب **العمد** للقاضى عبد الجبار أستاذ أبى حسين البصرى ، وكتاب **البرهان** للجوينى أستاذ الغزالى ، ثم كتاب **المستصفى** لهذا الأخير . وعلى هذه الكتب الأربعة اعتمد الرازى فى **المحصول** ، والآمدى فى **الأحكام** .

(٢٧) أبو الحسين البصرى : كتاب **المعتمد فى أصول الدين** ص ١٣ - ١٤ المعطيات السابقة نفسها .

(٢٨) انظر وجهة نظر المعتزلة فى « المعتمد » لأبى الحسين البصرى ، ص ٢٣ ، وما بعدها . انظر تفصيلات حول رأى الأشاعرة فى **المستصفى** للغزالى ، جـ١ ، ص ٢٣ . انظر كذلك فواتح الرحموت بشرح مسلم الثبوت المطبوع على هامش المستصفى ، جـ١ ، ص ٢٢١ .

(٢٩) انظر مثلا : فواتح الرحموت ... المعطيات السابقة نفسها .

(٣٠) اعتمدنا هنا بصورة خاصة : **أصول التشريع الإسلامى** ، لعلِى حسب الله ، ص ١٧٩ ، وما بعدها دار المعارف مصر ١٩٦٤ . انظر أيضا المعتمد للبصرى والمستصفى للغزالى والأحكام للآمدى .

(٣١) يتحدث الغزالى فى المستصفى عن القياس تحت عنوان « الفن الثالث فى كيفية استثمار الأحكام من الألفاظ » ، جـ٢ ، ص ٢٢٨ . ومن ثم فهو يحصر « الأصول » فى ثلاثة : الكتاب والسنة والإجماع .. » ، جـ١ ، ص ٥٠ .

(٣٢) ذلك ما تنبه إليه الشاطبى فاتخذ منه منطلقا لمشروعه الهادف إلى تأصيل الأصول ، كما سنشرح ذلك فى موضع آخر .

(٣٣) انظر مثلا : القاضى عبد الجبار : **المغنى** جـ٥ ص ١٦٠ وما بعدها . هذا وستتعرض لنظريته فى المواضعة لاحقا .

(٣٤) تجدر الإشارة هنا إلى أن « المفهوم » بما هو مصطلح منطقى ، غائب تماما عن الحقل المعرفى البيانى . انظر لاحقا (الفصل السادس من هذا القسم) .

(٣٥) الجاحظ : رسائل الجاحظ ، جـ١ ، ص ٢٦٢ ، تحقيق عبد السلام هارون مكتبة الخانجى القاهرة ١٩٦٣ .

(٣٦) القاضى عبد الجبار المغنى ، جـ٨ ، ص ٣٦ ، أيضا ، جـ٧ ، ص ١٧ .

(٣٧) السابق : جـ٥ ، ص ١٨٧ .

(٣٨) السابق ، حـ ١٦ ، ص ٣٤٧ ٧

(٣٩) السابق : جـ١٥ ص ١٦١ .

(٤٠) السابق : جـ٥ ، ص ١٨٧ .

(٤١) السابق جـ٥ ص ١٨٦ .

(٤٢) المعرفة الاضطرارية أو الضرورية ، فى اصطلاح البيانيين ، هى التى تتم بإدراك الحس ، أو بالخبر المتواتر ، أو التى ترجع إلى بديهيات العقل كالقول : الكل أكبر من الجزء ، ويقابلها : المعرفة الاستدلالية التى طريقها الاستدلال بالشاهد على الغائب ، وسيأتى تفصيل ذلك فى موضع آخر .

(٤٣) نص الآية : « هو الذى أنزل عليك الكتاب منه آيات محكمات هن أم الكتاب وأخر متشابهات » . (آل عمران ــ ٧) .

(٤٤) القاضى عبد الجبار : شرح الأصول الخمسة ص ٥٩٨ - ٦٠١ .

(٤٥) القاضى عبد الجبار : متشابه القرآن ، ص ٣٣ - ٣٦ ، تحقيق عدنان محمد زرزور ، دار التراث القاهرة ١٩٦٦ .

(٤٦) أبو الحسن الأشعرى : مقالات الإسلاميين ، جـ١ ، ص ١٩٦ ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، جزءان فى مجلد واحد . مكتبة النهضة المصرية . القاهرة ١٩٦٩ .

(٤٧) الجاحظ : كتاب الحيوان ، جـ٣ ، ص ٣٦٦ .

(٤٨) أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين . . ، ص ٧١ - ٧٣ ، تحقيق مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ١٩٨١ .
(٤٩) المرجع نفسه ص ٨٤ - ٨٥ .
(٥٠) المرجع نفسه : ص ٢١٧ - ٢١٨ .
(٥١) ابن رشيق : العمدة فى محاسن الشعر وأدبه ونقده جـ١ ص ١٢٤ دار الجيل بيروت ١٩٧٢ ، جزءان فى مجلد واحد .
(٥٢) السابق : جـ١ ، ص ١٢٧ .
(٥٣) ابن الأثير : المثل السائر ، جـ١ ، ص ١٧٨ .
(٥٤) الجاحظ : الحيوان ، جـ١ ، ص ٨٥ .
(٥٥) نسبه القاضى عبد الجبار إلى أبى هاشم الجبائى انظر : المغنى ، جـ١٦ ، ص ١٩٧ .
(٥٦) الرمانى : النكت فى إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل فى الإعجاز ص ٦٩ ، سلسلة ذخائر العرب ، دار المعارف القاهرة .
(٥٧) أبو حيان التوحيدى : رسالة فى العلوم ، ص ٢٠٦ ضمن : رسالتان لأبى حيان ، القسطنطينية ١٣٠٢ هـ .
(٥٨) التوحيدى : البصائر والذخائر ، جـ٣ ، ص ٤٩ ، تحقيق إبراهيم الكيلانى ، دمشق .
(٥٩) السابق : جـ٢ ، ص ٩٢ .
(٦٠) التوحيدى : مثالب الوزيرين ، ص ٩٤ - ٩٥ ، تحقيق إبراهيم الكيلانى ، دار الفكر دمشق ١٩٦١ .
(٦١) القاضى عبد الجبار : المغنى ، جـ١٦ ، ص ١٩٩ - ٢٠٠ .
(٦٢) طه حسين : المعطيات نفسها ، المذكورة فى مدخل هذا القسم .
(٦٣) التوحيدى : الإمتاع والمؤانسة ، جـ١ ، ص ١٢١ - ١٢٥ ، تحقيق أحمد أمين مجلد واحد .
(٦٤) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز المدخل تحقيق محمد بن تاويت ، المطبعة المهدية ، تطوان ، المغرب . هذا وقد استغنينا عن الأمثلة فى النص ووضعنا مكانها نقطا من أجل الاختصار .
(٦٥) السابق : جـ١ ، ص ٢٧ .
(٦٦) السابق : جـ١ ، ص ٢٨ .
(٦٧) السابق : جـ١ ، ص ٢٩ .
(٦٨) السابق : جـ١ ، ص ٣٠ .
(٦٩) السابق : جـ١ ، ص ٢ - ٣ .
(٧٠) السابق : جـ٢ ، ص ١٦ .
(٧١) السابق : جـ٢ ، ص ١٣٩ .
(٧٢) السابق : جـ٢ ، ص ٤٧ .
(٧٣) نص الآية : « أولئك الذين اشتروا الضلالة بالهدى فما ربحت تجارتهم » (البقرة ١٦) .
(٧٤) ديوان الفرزدق .
(٧٥) السابق : جـ٢ ، ص ١٠٥ - ١٠٦ .
(٧٦) السابق : جـ٢ ، ص ٢٩ - ٣٠
(٧٧) السابق : جـ٢ ، ص ١٢٧ .
(٧٨) السابق : جـ٢ ، ص ١٢٨ .
(٧٩) السابق : جـ٢ ، ص ١٢٩ .
(٨٠) السابق : جـ٢ ، ص ١٣٣ .
(٨١) أبو عبد الله محمد بن أحمد بن يوسف الكاتب الخوارزمى : مفاتيح العلوم ، مقدمة الكتاب ص و . ومعلوم أن الخوارزمى هذا غير الخوارزمى صاحب الجبر والمقابلة .
(٨٢) أبو يعقوب السكاكى : مفتاح العلوم المقدمة ص ٢ . بهامشه إتمام الدراية للسيوطى ، نسخة مصورة ، دار الكتب العلمية بيروت .
(٨٣) السابق : ص ٣
(٨٤) السابق : ص ٣٨ .
(٨٥) السابق : ص ٦ . يتعلق الأمر أساساً بطريقة الخليل التى سبق ان شرحناها فى الفصل الرابع من الجزء الأول من هذا الكتاب .
(٨٦) السابق : ص ٢٣ .
(٨٧) السابق : ص ٣٣ . لاحظ الفرق بين تعريف ابن جنى للنحو ، الذى يقول فيه « النحو هو انتحاء سمت العرب فى الكلام » ، وتعريف السكاكى أعلاه .
(٨٨) السابق : ص ٤٣ .
(٨٩) السابق : ص ٤٤ .
(٩٠) السابق : ص ١٧٨ - ١٧٩ .
(٩١) راجع الفصل الأول من هذا الكتاب .
(٩٢) السكاكى ، المرجع نفسه ، ٧٠ .
(٩٣) السابق : ص ٧٣ ، وما بعدها .
(٩٤) السابق : ص ٧١ - ٧٢ .
(٩٥) السابق : ص ٧٠ .
(٩٦) السابق : ص ١٤٠ .
(٩٧) السابق : ص ١٤١ .
(٩٨) السابق : والصفحة نفسها .
(٩٩) السابق : ص ١٤٨ .
(١٠٠) السابق : ص ٧٠ .
(١٠١) السابق : ص ١٨٢ .
(١٠٢) السابق : والصفحة نفسها .
(١٠٣) السابق : ص ١٨٢ - ١٨٣ .
(١٠٤) السابق : ص ١٨٣ .
(١٠٥) السابق : ص ١٨٤ .
(١٠٦) السابق : ص ٢١٣ - ٢١٤ . وواضح أنه يشير بقوله « فصل القياسات ووصلها » إلى القياس الشرطى المنفصل والقياس المتصل .
(١٠٧) ستكون لنا عودة إلى فكرة « اللزوم هذه » .
(١٠٨) راجع كتابنا : نحن والتراث ص ٣٩ طـ٢ (دار الطليعة) بيروت ١٩٨٢ .

الإطار الشعرى وفلسفته في النقد العربى القديم

يوسف بكار

« من أراد أن يكون عالماً ، فليطلب علماً واحداً ، ومن أراد أن يكون أديباً فليتسع فى العلوم » .

(ابن قتيبة الدينورى)

١

ثمة معضلة لا نملك أن نشيح بوجوهنا عنها أو ننكرها ، وهى بُعْد كثيرين من شعراء اليوم ، ونقاده أيضاً ، عن المستلزمات الحقيقية للخلق الفنى الشعرى ، داخلية وخارجية ، وخلو كثير من شعرنا الحديث منها . ولكن هذه المعضلة لا تنسحب ، ضرورة ، على الشعر الحديث كله ، ولا على شعرائنا كافة . غير أنها ، فيما عدا هذا ، حقيقة ناصعة ؛ فهناك اتجاه نقدى يلوذ بحماه ــ إن عمداً أو مصادفة ــ رعيل من الأدباء تكاد المقولة التالية ، التى تنسب إلى الشاعر المرحوم محمود حسن إسماعيل ، تنطق بألسنتهم جميعاً :

ــ « أنا لا أعترف أبداً بأى شعر ترتبط جذوره بثقافة الكتب . لابد أن ينبع الشعر من التجارب النفسية المستقلة . . ؛ من انصهارات الشاعر فى العالم الواقعى الذى يعيش فيه »[١] .

والحقيقة أن هذا الموضوع ينضوى تحت لواء « الإبداع » ، ويدخل فيما يسمى اليوم « الإطار الشعرى »[٢] ، أو « المجال الثقافى للشاعر »[٣] . وواضح أن الاتجاه المذكور يطوى على أمرين : ثقافة الشاعر أو « الإطار » ؛ وتجاربه ومعاناته النفسية . وهو يفصل بينهما فصلاً تاماً ، ويجعلهما ندَّيْن أو خطين متوازيين ، فى حين أنهما يجب أن يلتحما وأن يندمجا حتى يولدا معا العمل الإبداعى الخلاق ، وإلا ظلت المسألة أسيرة التصور الشائع بأن الإبداع وحى أو إلهام وحسب ، وأن ليس ثمة من حاجة إلى قراءات متعددة ، وتمرس بالفكر ، ومجاهدة للنفس على التحصيل الثرى[٤] . وهذا الاتجاه قديم ، ركبه نفر من فلاسفة اليونان ونقادهم ، وبعض العرب ؛ وهو يعول على « الموهبة » وحدها ، ويلغى ــ أو يكاد ــ الأساس النفسى فى الإبداع الفنى الذى اصطلح عليه النفسيون بـ « العوامل المكتسبة » . بيد أن المعادلة الأصح هى أن الثقافة لا تخلق الموهبة ، وأن انعدامها يقتلها أو يخنقها[٥] . وقديماً قال هوارس : « لست أتبين ماذا يستطيع التحصيل أن يثمر من غير نفحة وافرة من الموهبة الفطرية ، أو الموهبة الفطرية من غير التحصيل . إن أحدهما ليلح فى طلب الآخر ويعاهده على صداقة باقية »[٦] . وما أدرى كيف غابت هذه الحقيقة عن ابن خلدون[٧] ، حين اطمأن إلى أن الملكة الشعرية « تنشأ بحفظ الشعر ، وملكة الكتابة بحفظ الأسجاع والترسيل »[٨] ، وإلى قوله : « اعلم أن لعمل الشعر وإحكام صنعته شروطاً : أولها ؛ الحفظ من جنسه ، أى من جنس الشعر ، حتى تنشأ فى النفس ملكة ينسج على منوالها . . . . »[٩] ؟ ولابن خلدون نظائر فى عصرنا ممن يرون أن « الموهبة » لا تأتى إلا بالدراسة ، ولا تكتسب إلا مع الأيام[١٠] . ويقف بإزاء هذا الاتجاه اتجاه آخر يكاد قول الشاعر والناقد الإنجليزى المعروف ستيفن سبندر Stephen Spender التالى يلخص فلسفته بإيجاز يغنى عن مزيد من الآراء والاستشهادات المماثلة . يقول : « ولكنه من الضرورى جداً أن نقرر أن الأدب كله ، ولا سيما الشعر ، هو فن يجب تنميته عن طريق التأمل والدراسة ؛ وهذان يتطلبان وقتاً

وعزلة . فالرأى القائل بأنه لا يوجد سوى نوع واحد من التجارب صالح للشعر ــ وهو أعنف التجارب الممكنة ــ إنما هو رأى خاطىء ضار ؛ فالأديب محتاج دائماً ، وقبل كل شىء ، إلى أن يضع نصب عينيه أن الأدب هو : أحسن الألفاظ فى أحسن الأوضاع ــ حتى يحمى نفسه من تيار الألفاظ التى يساء استخدامها ؛ هذا التيار الذى يغزو عقله من العالم حوله . . . وإذا أراد الشاعر أن يتطور فينبغى له أن يقرأ ويدرس لا الحياة وحدها ، ولكن الكتب أيضاً . وربما يلوح لنا أن الشعر ينشأ مستقلاً عن الكتب ؛ والسبب فى ذلك الاعتقاد الخطأ أن الدراسة التى يقوم بها الشاعر لا تقع دائماً فى إطار الصورة التقليدية للدراسة التى تمكننا من النجاح فى الامتحانات العامة . ويختلف الشعراء فى دراستهم ؛ إذ يتعمق بعضهم القراءة فى مجال ضيق ، فى حين تشمل دراسة بعضهم الآخر الأدب بأسره ، بل قد يقرأون هذا الأدب فى لغات عدة[١١] .

ويلوح لى أن نفرا من الرعيل الأول من نقادنا المعاصرين كانوا يستشعرون هذا الاتجاه أو ما هو قريب منه ، حين راحوا يبحثون عن تعليل معقول لجمود الشعر العربى فى أوائل هذا القرن . فطه حسين ، مثلاً ، كان ينعى على الشعراء جمودهم فى شعرهم ، ومرضهم بشىء من الكسل العقلى ، لانصرافهم عن القراءة والدرس والبحث والتفكير ، متكئين على أنهم « أصحاب خيال » وحسب ، فى حين أن « ليس من الحق فى شىء أن الشعر خيال صرف ؛ وليس من الحق فى شىء أن الملكات الإنسانية تستطيع أن تتمايز وتتنافر ، فيمضى العقل فى ناحية لينتج العلم والفلسفة ، ويمضى الخيال فى ناحية لينتج الشعر ، وإنما حياة الملكات الإنسانية الفردية كحياة الجماعة ، رهينة بالتعاون ، ومضطرة إلى الفشل والإخفاق إذ لم يؤيد بعضها بعضاً »[١٢] . وصاحب الغربال ، لم يعز انحدار الأدب إلى انعدام « المقاييس الأدبية » ، بل عزاه إلى أن ليس عندنا « من يحسن استعمال هذه المقاييس وتطبيق الأدب عليها » ، وأن هذه المقاييس كانت « فى أيد لا تعرف من الأدب كوعه من بوعه » . وكان يعجب كيف « يكون لنا أبو العلاء الذى جمع فى كثير من قصائده ومقاطعه بين دقة البيان ، وجمال التنسيق ، ورنة الوقع ، وصحة الفكر ، ولا نخجل من أن نلقب « بالأمير » و « النابغة » و« العبقرى » من ليس فى شعرهم سوى الزركشة والرنة ؟ فقد تطرب به حين تقرؤه ، لكنك تنساه فى الحال وتلقيه من يدك وليس فى قلبك وتر يتحرك ، ولا فى رأسك فكر يُفيق »[١٣] .

٣

لا أريد أن أقف عند علم النفس والنقد الحديث فى هذه المسألة بقدر ما أرغب فى أن أقف عندها فى نقدنا القديم . ولكن لابد من القول بأن أوجز تعريف للإطار الشعرى فى النقد الحديث ، هو الاطلاع على آثار الشعراء السابقين ، واكتساب ثقافة متنوعة كافية ، وكثرة القراءة وسعة الاطلاع .

لقد أدرك نقادنا القدماء ، مثلما هى الحال فى النقد الحديث ، منذ النقد المنظم الذى يمثل بشر بن المعتمر والأصمعى بداياته ، طرفى « العملية الإبداعية » ، وتمثلوهما جيدا ؛ إذ ركز كثيرون منهم على عنصر « الطبع »/الموهبة ، وأكدوا ضرورة توافر « الآلات » أو « الأدوات »/ العوامل المكتسبة أو الإطار . وأحسب أنهم ، من تقدم منهم ومن تأخر ، كانوا يصدرون عن رأى ابن رشيق القيروانى : « والشاعر مأخوذ بكل علم . . . لاتساع الشعر واحتماله كل ما حُمّل »[١٤] ، وعما نقله ابن الأثير : « ينبغى للكاتب أن يتعلق بكل علم »[١٥] .

وهم ، منذ بشر بن المعتمر (ت ٢١٠ هـ) ــ وربما قبل ذلك ــ كانوا يصرون على عنصر « الطبيعة »/الطبع ، الذى وعوا تفاوته من شخص إلى شخص ، ومن فن إلى فن . يقول بشر ، مثلاً : « فإنك لا تعدم الإجابة والمواتاة إن كانت هناك طبيعة . . . . . »[١٦] . ويقول الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) : « ويكون (الرجل) له طبع فى تأليف الرسائل والخطب ، ولا يكون له طبع فى قرض بيت شعر »[١٧] . بيد أنه مهما تكن هذه « الطبيعة » قوية متوقدة فلا مندوحة معها من « الإطار » الذى يكون مدار الأمر فيه ، بآخرة ، على « العقل وجودة القريحة ؛ فإن القليل معهما ، بإذن الله ، كاف ، والكثير مع غيرهما مقصر »[١٨] ؛ أو كما يقول ابن طباطبا : « وجُمّاعُ هذه الأدوات كمال العقل الذى به تتميز الأضداد ، ولزوم العدل ، وإيثار الحسن ، واجتناب القبيح ، ووضع الأشياء مواضعها »[١٩] .

كذلك فإنه إذا لم يكن ثم « طبع » فإن « الآلات »/الإطار ــ فيما يقول ابن الأثير ــ لا تغنى فتيلا : « ومثال ذلك النار الكامنة فى الزناد ، والحديدة التى يقدح بها ؛ ألا ترى أنه إذا لم يكن فى الزناد نار فلا تفيد تلك الحديدة شيئاً ؟ »[٢٠] .

أما « الإطار » فربما كان الأصمعى (ت ٢١٦هـ) أول من تنبه بقوة ، وعلى نحو منظم ، إلى ضرورته للشاعر الذى يطمح إلى أن يكون « فحلا »/عظيما ؛ لأنه لا يتأتى له هذا « حتى يروى أشعار العرب ، ويسمع الأخبار ، ويعرف المعانى ، وتدور فى مسامعه الألفاظ . وأول ذلك أن يعلم العروض ، ليكون ميزانا له على قوله ، والنحو ، ليصلح به لسانه ، وليقيم إعرابه ، والنسب وأيام الناس ، ليستعين بذلك على معرفة المناقب والمثالب ، وذكرها بمدح أو ذم »[٢١] .

وجعل النقاد بعد الأصمعى يهتمون بالمسألة كثيراً ، وأخذوا ، ربما بوحى مما حصره الأصمعى ، يعدلون فيها ويضيفون إليها ويفلسفونها . ولعل أحدا لم يحس بالمرارة التى أحس بها ابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ) ، الذى هاله ما آلت إليه ثقافة المبدعين ــ كتاباً وشعراء ــ من تدنٍ ، فأخرج « أدب الكاتب » .

٤

قد يكون من الأفضل ، بعد أن نقلت نص الأصمعى فى الإطار كاملاً ، ألا أتتبع النقاد القدامى الذين عنوا بأدواته واحداً واحداً وأقيد ما ذكره كل منهم منها على انفراد ، أو أذكر ما عَنَّ له فيها من فلسفة تكشف عن أهميتها وتبين جدواها منفردة ، أو جدوى الإطار مجتمعاً . وربما كان الأجدى ، تجنباً للتكرار والإعادة ، أن أصنفها تصنيفاً يضم متفرقها عند أبرز أولئك النقاد . وقد بان لى أن من الممكن أن تصنف آلات الإطار الأكبر وأدواته عندهم تصنيف التقاء وتداخل ،

لا تصنيف افتراق وتباعد ، فى ثلاثة أطر صغيرة ؛ أحدهـا معرفى ، والثانى فنى ، والأخير احترازى .

فـالإطار المعرفى يستوعب علوم الـدين ، والأخبار الـواردة عن الرسول (ص) وأحاديثه الشريفة ، وأيام العرب وأنسـابهم ومناقبهم ومثالبهم . ويشمل الإطار الفنى : حفظ القرآن الكريم والأحاديث الشريفة ، ورواية الفنون والآداب ، والاطلاع على آثار السلف الأدبية والحفظ منها ، والإحاطة باللغة ، بل التوسع فيها ، ومعرفـة النحو والصرف ، وعلوم البلاغة ، والوقوف على مذاهب العرب (القدماء) فى تأسيس الشعر . أما الإطار الاحترازى الاحتياطى فيضم العروض والقافية ، وما يتعلق باستعمالات « لصحة » فى اللغة ، وهو جانبها « المعيـارى » فى الغـالـب . ومن الـطريـف أنهم لم يقفـوا عنـد هـذه الأدوات ، إنما وسع ابن الأثير دائرتها الأصل ، فيما سماها هو ، حين ذهب إلى أن صاحب هذه الصناعة (صناعة الأدب) : « يحتاج إلى التشبث بكل فن من الفنون ، حتى إنه يحتاج إلى معرفة ما تقوله النادبة بين النساء ، والماشطة عند جلوة العرس ، وإلى ما يقولـه المنادى فى السوق على السِّلْعة ، فما ظنك بما فوق هذا ؟ »[٢٢] . وهم كذلك لم يكونوا ــ فى الأطر الثلاثـة وملحقاتهـا ــ « ثبوتييـــن » يقفـون عند الموروث القديم وحده ، ويلتزمون به أدواتٍ للإطار الأكبر ، إنما تخطاه بعضهم إلى الجديد المولد ، وإلى المحدثين من الأدباء (مجاوزا صعاب الحدود المكينة التى كانت بين القديم والحديث) ، وإلى معارف الأمم الأخرى وآدابها وأخبارها . وهم ، بهذا ، أشبه ما يكونون بالمعتدلين من نقاد اليوم ، الذين يدعون إلى العودة إلى التراث ومطالعته والاعتناء بجيده والإفادة منه جنباً إلى جنب مع الجديد الجيد ، وبالذين يحثون على قراءة معارف الغربيين وآدابهم والاطلاع عليها ومتابعتها وانتقاء ما يناسبنا منها ويمكن الإفادة منه فى أدبنا دونما شطط أو مغالاة .

يقول ابن المدبّر : « فإن أردت خوض بحار البلاغة وطلبت أدوات الفصاحة فتصفح من رسائل المتقدمين ما تعتمد عليه ، ومن رسائل المتأخرين ما ترجع إليه فى تلقيح ذهنك واستنجاح بلاغتك . . . ومن محاورات العرب ، ومعانى العجم ، وحدود المنطق ، وأمثال الفرس ورسـائلهم وعهـودهم وتـوقيعـاتهم وسيـرهم ومكـايـدهم فى حروبهم . . . »[٢٣] . ويقول ابن رشيق : « ولا يستغنى المـولد عن تصفح أشعار المولدين ، لما فيها من حلاوة اللفظ ، وقرب المأخذ ، وإشارات الملح ، ووجوه البديع الذى مثله فى شعر المتقدمين قليل ، وإن كـانوا هم فتحـوا بابـه ، وفتقوا جلبـابه . وللمتعقب زيـادات وافتنان ، لا على أن تكون عمدةُ الشاعر مطالعةَ ما ذكرته آخر كلامى هذا دون ما قدمته (الثقافة القديمة) ؛ فإنه متى فعل ذلك لم يكن فيه من المتانة وفضل القوة ما يبلغ به طاقة من تبع جادته . وإذا أعانتـه فصاحة المتقدم وحلاوة المتأخر ، اشتد ساعده ، وبَعُد مـرماه ، فلم يقع دون الغرض ، وعسى أن يكون أرشق سهاماً ، وأحسن موقعاً ، ممن لو عول عليه من المحدثين لقصّر عنه ، ووقع دونه . . . »[٢٤] . ومنهم من بلغت به الجرأة حداً كبيراً ، فباح ــ وهو يدرى أن المشتاطين غيظاً ، والمتعصبين الثبوتيين حوله كثر ــ بأن « من المتأخرين من فاق الأولين » ؛ لأن القدماء « وإن سبقوا إلى نظم الشعر ، فإنهم لم يحصلوا على ما حصل عليه المتـأخرون ؛ فـإن أولئك قـالوه من غـير تنقيب ولا حفظ ولا درس ، فشـذ عنهم الكثير من المعـانى الدقيقـة . وأما الألفاظ فإنهم أتوا بمحاسنها ، ولم يفتهم شىء منها ، لكنها توجد متفرقة فى أشعارهم . . . والمتأخرون حصلوا على القسمين معاً ؛ لأنهم نقبوا وحفظوا ودرسوا ؛ فنرى الشاعر منهم وقد حوى شعره مـا تفرق فى أشعار كثير من العرب (القدماء) . . . »[٢٥] .

٥

والآن ، ماذا عن قيمة الإطار المعرفى وفلسفته عندهم ؟ لا شك ، فيما سنرى ، أن فلسفتهم العامة فى شرط الإطار لا تعدو قول أحدهم بأن المبدع « لو عرف حقيقة كل علم ، واطلع على كل صناعة ، لأثر ذلك فى تأليفه ومعانيه وألفاظه ؛ لأنه يدفع إلى أشياء يصفها ، فإذا خبر كل شىء وتحققه ، كان وصفه له أسهل ، ونعته أمكن »[٢٦] . وهذا لا يختلف ، من حيث المبدأ العام ، عن الغاية التى يطلب ــ من أجلها ــ إلى أدباء عصرنا هذا ونقاده بأن يحيطوا ــ قدر الطاقة ــ بعلوم العصر الإنسانية والاجتماعية والـطبيعية والاقتصـادية أحيـاناً ، فضـلاً عن ضروب الآداب والفنون المختلفة ، لتكون « الحديدة » التى يقدح بها على « الزناد » ــ فيما يقول ابن الأثير . لقد أدرك القدماء ، أيضاً ، أن الشاعر قد يستعمل بعض إطاره المعرفى فيـما يريـد ذكره من الآثـار وضرب الأمثال والتأسى والاعتبار والاتعاظ مما علق بذهنه منه[٢٧] ؛ ويستعمل بعضه فى معرفة المنـاقب والمثالب فى المـدح والذم[٢٨] . ويدخل فى هذا : الأمثال والأيام والوقائع والأخبار والأنساب . وقد يتعدى بعضها الوظيفة « الفنية » ، فالأمثال ، مثلاً ، « صـارت من أوجز الكلام وأكثره حسناً » ؛ لأنها « رموز وإشارات يُلَوّح بهـا على المعانى تلويحا »[٢٩] .

٦

أما الإطار الفنى وأدواته ، ففلسفته واضحة فى أذهانهم ؛ فهو صِنْو « المعرفة » ولفقه ؛ وليس مدار الأمر فيه عـلى الموضـوع أو « المعانى المطروحة » ــ باصطلاح الجاحظ . أدوات هذا الإطـار هى أدوات التشكيل الفنى للعمل الأدبى بأنحاء شتى . فالرواية ، وحفظ الشعر وغير الشعر ، أمران متلازمان يقود الأول منهما إلى الآخر لا محالة ، ويتكاتفان ، معاً ، على تقوية « الطبع » وتنمية المعرفة[٣٠] . ولم تكن مصادفة ، إذن . أن رؤ بـة بن العجاج ، قبـل النقاد ، قـد وصف الفحل من الشعراء بأنه الراوية ، أى الذى إذا روى استفحل ؛ لأنه يجمـع إلى جيـد شعـره معـرفـة جيـد غيـره[٣١] . وأمـر الشعـراء الرواة/الفحول فى أدبنا القديم معـروف متداول[٣٢] . وقـد كانت روايـة الشعر ، ومعـرفة الأخبـار ، وتلمذة الشـاعـر لمن فـوقـه من الشعراء ، خصائص تسمو به على أقرانه ؛ لأن الشاعر المطبوع الراوية يعرف المقاصد ، ويسهل عليه مآخذ الكلام ، ولا يضيق به المذهب . أما إذا كان « مطبوعاً لا علم له ولا رواية ، ضلّ واهتدى من حيث لا يعلم . وربما طلب المعنى فلم يصل إليه ، وهو ماثل بين يديـه ، لضعف آلته ، كالمُقْعَد يجد فى نفسـه القوة عـلى النهوض فـلا تعينه الآلة »[٣٣] . وينهض الشعر ، عند القاضى الجرجانى على « الطبـع والرواية والذكاء ، ثم تكون الدربة مادة له ، وقوة لكـل واحد من أسبابه . فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرّز ؛ ويقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان » ؛ يتسـاوى فى هذا القـديم

والمحدث والأعرابى والمولد . وقد رأى حاجة المحدث إلى الرواية أمسّ ، وإلى كثرة الحفظ أفقر ؛ لأن « المطبوع الذكى لا يمكنه تناول ألفاظ العرب إلا رواية ، ولا طريق للرواية إلا السمع ، وملاك الرواية الحفظ . وقد كانت العرب تروى وتحفظ ، ويعرف بعضها برواية شعر بعض »(٣٤) . وكانت للحفظ – عندهم – مزايا ليس التقليد والترديد والسرقة فيها ؛ لأنهم كانوا يشترطون نسيان المحفوظ « لتمحى رسومه الحرفية الظاهرة ؛ إذ هى صبادّة عن استعمالها بعينها »(٣٥) ، ولأنهم لم يحرصوا على حفظ الشاعر الأشعارَ ، واطلاعه عليها وفهمها واستيعابها ، إلا « لتلصق معانيها بفهمه ، وترسخ أصولها فى قلبه ، وتصير مواد لطبعه ، ويذوب لسانه بألفاظها . فإذا جاش فكره بالشعر أدى إليه نتائج ما استفاد مما نظر فيه من تلك الأشعار ، فكانت تلك النتيجة كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التى تخرجها المعادن . وكما قد اغترف من وادٍ مدّته سيول جارية من شِعَاب مختلفة ، وكطيب تركب من أخلاط من الطيب كثيرة ، فيستغرب عيانه ، ويغمضُ مستبطنه »(٣٦) . ومن مزايا الحفظ والاطلاع أيضاً ، فضلاً عما فيهما من جوانب معرفية ، أنهما يفسحان المجال أمام الاقتباس والتضمين (بمعناه البلاغى) فى المواطن المواتية . فالقرآن الكريم بحر يستخرج منه المبدع الدرر والجوهر ، إذا ما عرف مواقع بلاغته ، وأسرار فصاحته وإعجازه(٣٧) الكامنة فى نظمه وتراكيبه ، التى جلاها عبد القاهر الجرجانى ، الذى ربما اطلع على كتاب « نظم القرآن » المفقود للجاحظ .

وقد يكون أظهر ما تقود إليه رواية الشعر وحفظه ، وهو ما اكتشفوه هم ، الوقوف على مذاهب القدماء فى تأسيس الشعر ومسالكهم فيه . وقد حن بعضهم هنا ، وهو ما لا نوافقهم عليه ، إلى « الثبوت » ؛ إذ طالبوا الشاعر باحتذاء مناهج القدماء وسلوك سبيلهم مبنى وموضوعاً(٣٨) . غير أن ما يخفف من وطأة هذه المطالبة أنهم لم يجعلوها قاعدة عامة ، بل – استثنوا وفقاً لقاعدة كمال العقل – أن ينهج المحدث نهج القديم المسىء . يقول ابن طباطبا : « فينبغى للشاعر فى عصرنا أن لا يظهر شعره إلا بعد ثقته بجودته وحسنه وسلامته من العيوب التى نُبه عليها ، وأمر بالتحرز منها ، ونهى عن استعمال نظائرها ، ولا يضع فى نفسه أن الشعر موضع اضطرار ، وأنه يسلك سبيل من قبله ، ويحتج بالأبيات التى عيبت على قائلها ؛ فليس يقتدى بالمسىء ، وإنما الاقتداء بالمحسن »(٣٩) .

* * *

أما ما شرطوه من معرفة اللغة بفروعها المختلفة ، أو التوسع فيها ، فقد أجالوا النظر فيه ، وكشفوا عن أبعاد مرامى شروطهم كشفاً يقربهم مما يراه بعض المحدثين اليوم من أن اللغة وسيط إبداعى ، أو « الابن الشرعى للمبدع ، يحمل بصماته ، ويتملك طابعه ، سواء بشكل مستقر على مدى حياته ، أو بشكل موقفى فى لحظات الإبداع الفنى »(٤٠) ، وأنها « مادة فى الأسلوب ، وأن الأسلوب يستمد الحياة والقوة من طريقة استخدام المفردات المناسبة ، ومن السر فى ربط الكلمة الحية القوية حيث يتهيأ من هذا المركب طريقاً فى التفكير . فاللغة هى الحياة ، وهى القوة »(٤١) . لقد أدركوا ، فيما أثر عنهم من شرائط وقواعد وتقنينات ، وفى نقدهم التطبيقى ، أن اللغة أداة اتصال ، وأداة صياغة فى النص ، وأنها محتوى الثقافة ورمزها ، تظهر روحها فى اختيار الكلمات والتراكيب والصور . وأدركوا أيضاً أن الشعر بخاصة ، ليس سوى استخدام فلسفة اللغة ، وأن العمل الأدبى بناء لغوى « يشتمل على مضمون مركب من وظائف لغوية ونزعات نفسية ، ورموز اجتماعية ، وومضات جمالية » . وأن من غير المعقول أن تفهم هذه النزعات والرموز والومضات بمعزل عن « البناء اللغوى » و « الوظائف اللغوية » ؛ لأن النص الأدبى كالجسم الإنسانى ، لا يتصف بالجمال إلا إذا تحققت له الصحة . ومن هنا تدخل اللغة ساح الشعر وساح النقد »(٤٢) . ومن هنا حرص النقاد القدماء على أن تستعمل اللغة « استعمال صحة » و « استعمال جمال » ، فكان نقدهم لغة الشعر « نقد صحة » و« نقد جمال » أيضاً . وثمة من جمع بين المقصدين ؛ إذ رأى أن الهدف من اللغة « تصحيح الألفاظ وإصابة المعنى »(٤٣) ، واستنكر أن يكون الهدف منها معرفة النحو واللغة لذاتها وحسب . فابن الأثير يتعجب من مقولة ابن الدهان فى المتنبى ، أنه كان « يحفظ كتاب الحدود فى النحو ، وكتاب العين فى اللغة ، وأنه عظم فى نفس أبى على الفارسى بسبب ذلك » ، فقال « ولعمرى إن ذلك فضيلة تامة ، **إلا أنها فضيلة خارجة عما تقتضيه صناعة الشعر** ؛ لأن الشعر لا يفتقر قائله إلى استخراج كلمات لغوية من كتاب العين ولا من غيره ، وكذلك لا يفتقر إلى عويص غامض من النحو . والمتنبى إنما يوصف فى شعره ؛ باختيار الألفاظ والمعانى ، لا بحفظ كتاب العين وكتاب الحدود ؛ إذ لو كان هذا مما ينفع فى قول الشعر كان الخليل بن أحمد وسيبويه أشعر أهل الأرض »(٤٤) . وظيفة النحو والغاية منه ، إذن ، لا تقف عند تجنب « اللحن » ، إنما تجوزه إلى الأهم ، وهو الصياغة والتراكيب والدلالات ؛ لأن الشاعر « إذا كان عارفاً بالمعانى ، مختاراً لها ، قادراً على الألفاظ ، مجيداً فيها ، ولم يكن عارفا بعلم النحو ، فإنه يَفْسُد ما يصوغه من الكلام ، ويَخْتَل عليه ما يقصده من المعانى »(٤٥) ، ولأنه « لم ينظم شعره وغرضه منه رفع الفاعل ونصب المفعول ، أو ما جرى مجراهما ، وإنما غرضه إيراد المعنى الحسن فى اللفظ الحسن ، المتَّصِفَيْن بصفة البلاغة والفصاحة . ولهذا لم يكن اللحن قادحاً فى حسنَ الكلام »(٤٦) . وباختصار « ليس الغرض من نظم الشعر إقامة إعراب كلماته ، وإنما الغرض أمر وراء ذلك »(٤٧) . ويدخل فى هذا الأمر مسألة « النظم » التى عول عليها عبد القاهر الجرجانى ، وجعل منها نظرية اهتدى بها إلى تفسير سر الإعجاز القرآنى ، والكشف عن مكامن الجمال فى النصوص الأدبية . يقول : « واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذى يقتضيه علم النحو ، وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف مناهجه التى نهجت ، فلا تزيغ عنها . . . »(٤٨) . ويقول : « فلست بواجد شيئاً يرجع صوابه ، إن كان صواباً ، وخطؤه ، إن كان خطأ ، إلى النظم ، ويدخل تحت هذا الاسم ، إلا وهو معنى من معانى النحو ، قد أصيب به موضعه ووضع فى حقه ، أو عومل بخلاف هذه المعاملة فأزيل عن موضعه ، واستعمل فى غير ما ينبغى له »(٤٩) . وأتبع تنظيره هذا تطبيقا على حسن النظم وسوئه(٥٠) ، فاستشهد على الأول بأبيات البحترى التالية من قصيدة له فى الفتح بن خاقان :

بَلَوْنا ضرائبَ مَنْ قد نرى
فما إن رأينا « لفتح » ضريبا

هـو المـرءُ أَبـدَتْ لـه الحـادثـا
تُ عَـزْمـاً وشيكـا ورأيـاً صـليبـا
تـنـقّـل فى خُـلُقَى سُـؤدد :
سمـاحـاً مُـرَجّى وبـأسـاً مهيبـا
فـكـالسـيف إن جئْتـه صـارخـاً
وكـالبحـر إنْ جئتـه مسـتثـيبـا

وجعل يحللها ويكشف عن حسنها وينقدها « نقد جمال » ، معتمدا العلاقات النحوية التى تربط بينها من تقديم وتأخير ، وتعريف وتنكير ، وحذف وإضمار وتكرار . يقول : (أفلا ترى أن أول شىء يروقك منها قوله : « هو المرء أبدت له الحادثات » ، ثم قوله « تنقل فى خلقى سؤدد » ، بتنكير السؤدد وإضافة الخلقين إليه ، ثم قوله « كالسيف » ، وعطفه بالفاء مع حذفه المبتدأ ؛ لأن المعنى : لا محالة فهو كالسيف ، ثم تكريره الكاف فى قوله « وكالبحر » ، ثم أن قرن إلى كل واحد من التشبيهين شرطاً جوابه فيه (فى كل واحد) ، ثم أن أخرج من كل واحد من الشرطين حالاً على مثال ما أخرج من الآخر ، وذلك قوله « صارخاً » هناك ، و « مستثيباً » هنا ، لا ترى حسنا تنسبه إلى النظم ليس سببه ما عددت ، أو هو فى حكم ما عددت ، فاعرف ذلك !) . أما الآخر ، فضرب له أمثلة على « التعقيد » الذى يرتد إلى النحو ويتصل به ، من مثل قول الفرزدق المشهور :

ومـا مـثـله مـن الـنـاس إلاّ مُـمَـلَّكـاً
أبـو أمـه حـىٌّ أبـوه يـقـاربـه[٥١]

وقـول المتنبى من قصيـدة فى مـدح القـاضى أحمـد بن عبـد الله الأنطاكى :

ولـذا اسـمُ أغـطيـةِ الـعـيـون جُـفـونُها
مـن أنها عَـمَـلَ الـسـيوف عـوامِـلُ[٥٢]

ومما يدخل فى « الأمر » نفسه أيضاً قضية « التوسع اللغوى » التى التفت إليها القاضى الجرجانى حين كشف عن أن المعترضين على المتنبى كانوا قسمين : « نحوى لغوى لا بصر له بصناعة الشعر » ، و« معنوى مدقق لا علم له بالإعراب ، ولا اتساع له فى اللغة ، فهو ينكر الشىء الظاهر ، وينقم (ينكر) الأمر البين » . وذكر أن من هذه الفئة الأخيرة من أنكر على أبى الطيب :

* فالغيث أبخل من سعى *

لظنه أن « من » لا تكون إلا لذوى العقول ، و « أفعل » لا يجرى إلا على بعض تلك الجملة ؛ كأن يقال « زيد أفضل من الناس » ، فلا بد أن يكون زيد من الناس . ثم استشهد بقوله تعالى « ثم استوى إلى السماء وهى دخان . فقال لها وللأرض ائتيا طَوْعاً أو كرهاً . قالتا : أتينا طائعين » (فصلت ، آية ١١) . فنسبة القول إلى السماء والأرض من باب « التوسع » ؛ لأنهما جماد ، والنطق إنما هو للإنسان لا للجماد ؛ وليس من مشاركة بين المنقول والمنقول إليه »[٥٣] . وهذا « التوسع » اللغوى هو الذى عرف قديما بأنه « استعارة مكنية » ، ويعرف اليوم باسم « التشخيص »[٥٤]

أما « الصرف » فلم تكن معرفته بوصفه علماً ، مهمة كمعرفة النحو ، لأن عدم المعرفة به لا تفسد على الشاعر « معانى كلامه ، وإنما تفسد عليه الأوضاع ، وإن كانت المعانى صحيحة »[٥٥] . بيد أنهم ، من حرصهم على « استعمال الصحة » فى النحو والصرف ، شددوا على ألا يهمل من علم العربية ما يخفى على المبدع ، بإهماله « اللحن الخفىّ » ؛ لأن « اللحن الظاهر قد كثرت مفاوضات الناس فيه حتى صار يعلمه غير النحوى » ؛ وكيف إذا كان اللحن من « ظواهر علم العربية ؟ "ومنه قول أبى نواس :

كـأن « صغـرى و « كبـرى » من فـواقعهـا
حَـصْـبـاءُ درٍّ عـلى أرضٍ مـن الـذهـب

فقوله : « صغرى » و « كبرى » غير جائز ؛ لأن « فُعْلى أفعل » لا يجوز حذف الألف واللام منها ، إنما يجوز فى « فعلى » التى لا « أفعل » لها ، مثل « حبلى » ، إلا أن تكون « فعلى أفعل » مضافة .

ومنه ، أيضاً ، قول أبى تمام فى مدح المعتصم :

بـالقـائم الـشـامن المُـسْتَـخْلَفِ « اطـأدت »
قـواعـدُ المـلك ممـتـداً لهـا الـطُّوَلُ[٥٦]

إذ قال « اطأدت » ، و « الصواب » « اتّطدت » من « وطَـدَ يطِد »[٥٧] .

وعلى أية حال فالأخطاء فى « التصريف » أندر منها فى النحو الذى يقع الخطأ فيه كثيراً فى ظاهره وخافيه . ومن الخطأ الظاهر قول أبى نواس فى الأمين :

يـا خـير مـن كـان ومـن يـكـون
إلا الـنـبـى الـطاهـر المـيـمـونُ[٥٨]

إذ رفع فى « الاستثناء » فى الموجب .

وقول المتنبى فى ابن العميد :

أرأيـت هِمّـة نـاقـتى فى نـاقـةٍ
نـقلت يـدا سُـرُحـا وخـفًـا مُجـمَـرَا[٥٩]
تـركـتْ دخـان الـرمـث فى أوطـانها
طـلبـاً لقـوم يـوقـدُون الـعـنبـرا[٦٠]
وتـكّـرمتْ « رُكَـبَـاتُهـا » عـن مَـبْـرِكٍ
تـقعـان فـيـه ، ولـيس مـسـكـاً أذْفـرا[٦١]

فقد جمع فى حال « التثنية » ، لأن الناقة ليس لها إلا ركبتان[٦٢] . ومع هذا فالجهل بالنحو لا يقدح فى فصاحة ولا بلاغة ، لكنه يقدح فى الجاهل بـه نفسه[٦٣] . وهـذا النقد « نقـد صحـة » وليس « نقـد جمال » .

* * *

وفى ضوء معرفـة العطاء اللغـوى للنقد الأدبى الـذى تدخـل فيه الأصوات والمقاطع وصيغ الكلمات ، ومعانى المفردات وعلاقاتها فى السياق ، وتراكيب الجمل ، وأساليب الأداء ، وتناسب عناصره ، وملاءمتها لظروف الاستعمال[٦٤] ، نستطيع أن نفهم الـدور المهم الذى أولاه النقاد القـدامى للغة بعـامة ، ولكـل نظام من أنـظمتها الفرعية السابقة بخاصّة ، وهو ما لا يسمح المقام الآن بتتبعه تتبعا

تفصيليا . ولكن لا مندوحة ، فضلاً عما قيل فى النظام النحوى والصرفى ، من أن نشير إلى بعض جوانب اهتمامات النقد اللغوية ، وبعض التوجيهات والتقعيدات ، وبعض المثل والنماذج .

ففى مجال صوتيات اللغة وموسيقاها ، نستطيع أن نسلك كلام الجاحظ على « اقتران الحروف » و « اقتران الألفاظ »[٦٥] . وقد خلص منهما إلى نتائج مما يعنى به علم اللغة الحديث ، والنقد الحديث فى مجالات مثل « طلب الخفة » "Economy of effort" ، و « حسن التأليف Euphony » ، و «تنافر الحروف Cacophony » ، «والسلاسة» و « الجزالة » ؛ فقد أورد البيت التالى :

وبعض قريض القوم أولاد عَلّة[٦٦]
يكُدُّ لسان الناطق المتحفظ

وفسره تفسيراً نقدياً ، فقال « إذا كان الشعر مستكرهاً ، وكانت ألفاظ البيت من الشعر لا يقع بعضها مماثلاً لبعض ، كان بينها من التنافر ما بين أولاد العَلات ؛ وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مرضياً موافقاً ، كان على اللسان عند إنشاد ذلك الشعرمؤونة » . ومن هذا البيتُ المعروف :

وقبر حرب بمكان قفر
وليس قرب قبر حربٍ قبرُ

وقول محمد بن يسير من أبيات له :

لم يَضِرْها ، والحمد لله ، شىء
وانثنت نحو عزف نفسٍ ذهول

الذى يقول فيه « فتفقد النصف الأخير من هذا البيت ، فإنك ستجد بعض ألفاظه يتبرأ من بعض » .

وقد انتهى كذلك إلى أن « أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء ، سهل المخارج ، فتعلمُ بذلك أنه قد أفرغ إفراغاً واحداً ، وسبك سبكاً واحداً ، فهو يجرى على اللسان كما يجرى الدهان » . ومن هذا الذى لا تتباين ألفاظه ، ولا تتنافر أجزاؤه قول أبى حية النميرى :

رمتنى ، وسترُ الله بينى وبينها
عشيةَ آرام الكِناس رَميمُ[٦٧]
رميمُ التى قالت لجارات بيتها
ضمنتُ لكم ألا يزالُ يهيم
ألا رب يوم لو رمتنى رميتُها
ولكنّ عهدى بالنضال قديم

وهذا الذى انتهى إليه الجاحظ هو الذى أضحى القاعدة الخامسة من قواعد عمود الشعر ، التى جمعها المرزوقى من مظانها المختلفة وأصولها الأولى عند أسلافه[٦٨] ، وهى « التحام أجزاء النظم والتئامها ، على تخير من لذيذ الوزن » ، والتى سميت غير ما تسمية بعد الجاحظ ، وقبل أن تصل إلى المرزوقى ؛ إذ عرفت بـ « التئام الفصول وانتظام الوصول » عند الناشىء الأكبر ، و « اتساق النظم » ، عند ثعلب ، « وحسن النظم » عند ابن وهب الكاتب ، و « صحة التأليف » أو « حسن التأليف » أو « العلة الفاعلة » عند الآمدى ؛ كما أنه صار يشكل جزءا من المادة التى عقدها ابن سنان الخفاجى لكلامه على « تأليف الكلام »[٦٩] الذى تهيأ لابن الأثير أن يفيد منه فى بعض مباحث مقالته « فى الصناعة اللفظية »[٧٠] .

وعيار هذه القاعدة فى عمود الشعر هو « الطبع واللسان . فما لم يتعثر الطبع بأبنيته وعقوده ، ولم يتحبس اللسان فى فصوله ووصوله ، بل استمرا فيه واستسهلاه بلا ملال ولا كلال ، فذاك يوشك أن تكون القصيدة منه كالبيت ، والبيت كالكلمة ، تسالماً لأجزائه وتقارناً . . . » .

وكانوا يرون فيما يرتبط بالسلاسة والجزالة ، وهو أمر صوتى ذو علاقة وطيدة باختيار اللفظة الشعرية ، وقرابة الكلمات المتجاورة — كانوا يرون ، بحسب الحال الشعرية طبعاً « أن يكون فى قوة صانع الكلام أن يأتى مرة بالجزل ، وأخرى بالسهل »[٧١] . فقول جرير التالى من الضرب الرقيق السهل :

طرقتك صائدة القلوب ، وليس ذا
وقت الزيارة ، فارجعى بسلام
تجرى السِّواك على أغرّ كأنه
بَرَد تحدَّر من متون غَمام

أما الضرب الآخر ، فمثاله قول جرير أيضا :

وابن اللَّبون إذا ما لُزَّ فى قَرَنٍ
لم يَسْتطع صَوْلة البُزْلِ القناعيس[٧٢]

ويكاد قول ابن طباطبا التالى ، من نصه فى الإطار وأدواته ، وهو الذى أكد فيه ضرورة الوقوف ، على الحسن طبعا ، من « مذاهب العرب/القدماء » ـ يكاد يتضمن كثيرا من القيم اللغوية ، مما ذكر وما لم يذكر ، ووظائفها الفنية الجمالية المختلفة . يقول « والوقوف على مذاهب العرب فى تأسيس الشعر ، والتصرف فى معانيه . . . وسلوك مناهجها فى . . (وفى) عذوبة ألفاظها ، وجزالة معانيها وحسن مباديها ، وحلاوة مقاطعها ، وإيفاء كل معنى حظه من العبارة ، وإلباسه ما يشاكله من الألفاظ ، حتى يبرز فى أحسن زى وأبهى صورة ، واجتناب ما يشينه من سفساف الكلام وسخيف اللفظ ، والمعانى المستبردة ، . . . والعبارات الغثة ، حتى يكون متفاوتا مرقوعا ، بل يكون كالسبيكة المفرغة ، والوشى المنمنم ، والعقد المنظم . . . فتسابق معانيه ألفاظه ، فيلتذ الفهم بحسن معانيه كالتذاذ السمع بمونق لفظه . . . وتكون الألفاظ منقادة لما تراد له ، غير مستكرهة ولا متعبة ، لطيفة الموالج ، سهلة المخارج »[٧٣] .

وهكذا أكد نقادنا أن لابد للمبدع من السيطرة على « الوسيط الإبداعى/اللغة » ، ليتسنى له الدخول فى حوار عميق معه ؛ لأن من مستلزمات السيطرة على اللغة معرفة مسيرتها التاريخية فى ألفاظها ودلالاتها ، وفهم دورها الوظيفى ودورها « الفنى الجميل » فى آن واحد . وبالحوار يتم له أن يدرك العلاقة بين اللغة والموقف ، وبينها وبين الظرف الخاص[٧٤] . وهذا هو الإبداع باللغة ، أى بواسطتها . أما الإبداع فى اللغة ، أى الابتداع فيها بنحو من الأنحاء ، فقد عرفوه ، نقادا وشعراء ، فأجازه النقد ، حين أخذ بمبدأ « التوسع فى اللغة » ، وهو من نعمة ما عليه الأكثرون من أن اللغة « تواضع واصطلاح لا وحى وتوقيف » ، ودفع الشعراء ، من مثل بشار بن برد والمتنبى ، إلى مضايقه دفع طوع فنى ، لا دفع هوى وعبث .

ـ ٧ ـ

وأما ما يخص العروض والقافية فى « الإطار الاحترازى » فالقدماء قاطبة متفقون على أن معرفتها لا تخلق شاعرا ، وأنها ليسا ضرورين لمن رزق نعمة « الكمون الشعرى » والقدرة الإبداعية . وكما يقول قدامة ، « فليست الضرورة داعية إليها ، لسهولة وجودهما فى طباع أكثر الناس من غير تعلم »(٧٥) . ولأن إبداع الشعر « مبنى على الذوق(٧٦) ، ورهن بصحة الطبع والذوق معاً »(٧٧) . بيد أنهم ، استشعارا منهم بأن الذوق قد يضطرب أحياناً ، وقد ينبو عن بعض الزحافات والعلل والرخص العروضية ، وقد يقع فى بعض عيوب القافية ومحظوراتها ، لم يروا بأساً فى أن يحتاط الشاعر لهذه الأمور بمعرفة علمى العروض والقافية ، ليكونا ـ كما قرروا ـ معيار الشعر وميزانه اللذين يفرقون بها « بين ما يجوز من ذلك وما لا يجوز » ، ويعرفون « الحروف والحركات التى يلزم إعادتها ، وما يصح أن يكون روياً أو ردفاً مما لا يصح »(٧٨) ؛ لأن من يضطرب عليه الذوق لا يستغنى « من تصحيحه وتقويمه ، بمعرفة العروض والحذق به ، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذى لا تكلف معه »(٧٩) .

وليس من شك فى أن الإفادة من هذا الإطار لا تكون فى الغالب إلا فى آخر مراحل « التكوين الشعرى » ؛ وهى مرحلة مشروعة فى مختلف الآداب والنقود . وقد اصطلح على تسميتها بمرحلة « التثقيف والتهذيب »(٨٠) ، وجعلها نفر من القدماء ، وهو جعل فى محله ، مرحلة مستقلة عن مراحل حوار الشاعر مع نفسه ومشاعره وعقله وتجربته فى مخاض القصيدة ؛ لأنها لا تأتى إلا بعد إتمامها والخلاص منها . ومن هنا وصفت بأنها « موطن ، بعد ذلك ، متراخ عن زمان القول ، يبحث فيه عن معان خارجة عما وقع فى النظم ، لتكمل بها المعانى الواقعة فى النظم ، وتستوفى بها أركان الأغراض ، ويكمل التئام المقاصد »(٨١) . وفى هذا الموطن يستطيع الشاعر ، بمساعدة أطره جميعاً ، أن يخلص شعره مما قد يسقط فيه من العيوب فى الوزن والقافية واللغة بفروعها ، إذا ما أراد أن يشمله قول ابن رشيق : « ولا يكون الشاعر حاذقاً مجوداً حتى يتفقد شعره ، ويعيد فيه نظره ، فيسقط رديّه ، ويثبت جيده ، ويكون سمحا بالركيك منه ، مطرحا له ، راغباً عنه »(٨٢) . وهو قول يتفق مع دعوة (بن جونسون) الشعراء إلى عدم التخلى عن الجهد والتنقيح ؛ لأنها من خصائص الشاعر الناجح(٨٣) .

وقد كان الجاحظ يأخذ جانب الشعراء الذين يراجعون ، فى مرحلة التنقيح ، أنفسهم وينقدونها باصطلاح ييتس Yeats . يقول « ومن شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولاً كريتاً (كاملاً) ، وزمناً طويلاً ، يردد فيها نظره ، ويجيل فيها عقله ، ويقلب رأيه ، اتهاماً لعقله ، وتتبعاً على نفسه ، فيجعل عقله زماماً على رأيه ، ورأيه عياراً على شعره إشفاقاً على أدبه »(٨٤) .

ـ ٨ ـ

أما وقد اتضح أن جل نقادنا القدامى قد أدركوا ، شأن بعض اتجاهات النقد الحديث ، ثنائية « العملية الإبداعية » الشعرية بخاصة ، أى الموهبة ودور العقل ، فإنهم لم يفيدوا ـ على الأقل ـ من دور « الإطار الشعرى » ، ولا من دور « الإطار الثقافى » الذى تتحكم فيه ظروف البيئة الاجتماعية والطبيعية ، وظروف العصر بمعنييه الزمنى والأدبى ، فى فهم معضلة « السرقات الأدبية » وتفسيرها تفسيراً يوفر عليهم جهودهم التى ذهب أكثرها بدداً(٨٥) .

مصادر البحث ومراجعه

(أ) المصادر :

- ابن الأثير ، ضياء الدين :
١ - الاستدراك (فى الرد على رسالة ابن الدهان المسماة بالمآخذ الكندية من المعانى الطائية) . تحقيق د. حفنى شرف . مطبعة الرسالة ـ القاهرة ١٩٥٨ .
٢ - كفاية الطالب فى نقد كلام الشاعر والكاتب . تحقيق د. نورى القيسى وزميليه ـ منشورات جامعة الموصل ١٩٨٢ .
٣ - المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر . تحقيق د. أحمد الحوفى و د. بدوى طبانة . دار نهضة مصر ـ القاهرة ١٩٧٣ .
- الجاحظ ، عمرو بن بحر :
البيان والتبيين . تحقيق عبد السلام هارون . الطبعة الرابعة . دار الفكر بيروت .
- الجرجانى ، عبد القاهر :
دلائل الإعجاز . طبعة رشيد رضا . مكتبة القاهرة ١٩٦١ .
- الجرجانى ، القاضى على بن عبد العزيز :
الوساطة بين المتنبى وخصومه . تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوى . الطبعة الثانية . دار الكتب العربية ـ القاهرة ١٩٥١ .
- حازم القرطاجنى :
منهاج البلغاء وسراج الأدباء . تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة . دار الكتب الشرقية ـ تونس ١٩٦٦ .
- ابن خلدون ، عبد الرحمن :
مقدمة ابن خلدون (الجزء الرابع) . تحقيق د. على عبد الواحد وافى . الطبعة الأولى . لجنة البيان العربى ـ القاهرة ١٩٦٢ .
- ابن رشيق القيروانى :

العمدة . تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد . الطبعة الرابعة ، دار الجيل ــ بيروت ١٩٧٢ .

- ابن سنان الخفاجي :
سر الفصاحة . تحقيق عبد المتعال الصعيدى . مكتبة صبيح ــ القاهرة ١٩٦٩ .

- ابن طباطبا العلوى :
عيار الشعر . تحقيق طه الحاجرى و زغلول سلام . المكتبة التجارية القاهرة ١٩٥٦ .

- العسكرى ، أبو هلال :
كتاب الصناعتين . تحقيق على محمد البجاوى ومحمد أبو الفضل إبراهيم . الطبعة الأولى . البابى الحلبى ــ القاهرة ١٩٥٢ .

- ابن قتيبة ، عبد الله بن مسلم :
أدب الكاتب . تحقيق محيى الدين عبد الحميد . الطبعة الرابعة ، مطبعة السعادة ــ القاهرة ١٩٦٣ .

- قدامة بن جعفر :
نقد الشعر . تحقيق كمال مصطفى . الطبعة الثانية . الخانجى والمثنى ١٩٦٣ .

- ابن وهب الكاتب :
البرهان فى وجوه البيان . تحقيق د. أحمد مطلوب و د. خديجة الحديثى . الطبعة الأولى ــ بغداد ١٩٦٧ .

(ب) المراجع :

- إبراهيم السامرائى :
لغة الشعر بين جيلين . الطبعة الأولى . دار الثقافة ــ بيروت ١٩٦٥

- إحسان عباس :
تاريخ النقد الأدبى عند العرب . بيروت ١٩٧١ .

- تمام حسان :
اللغة والنقد الأدبى . مجلة فصول . المجلد (٤) ــ العدد (١)/١٩٨٣ .

- جميل سعيد ، وزميله :
نصوص النظرية النقدية (فى القرنين الثالث والرابع للهجرة) . مطبعة النعمان ــ النجف .

- ديفد ديتش :
مناهج النقد الأدبى (بين النظرية والتطبيق) . ترجمة محمد يوسف نجم ، دار صادر ــ بيروت ١٩٦٧ .

- رجاء النقاش :
أدباء ومواقف . المكتبة العصرية . صيدا .

- زكريا إبراهيم :
من هو الفنان ؟ مجلة العربى ــ الكويت . العدد (١٤٢) ــ أيلول ١٩٧٠ .

- ستيفن سبندر :
الحياة والشاعر . ترجمة د. مصطفى بدوى . الأنجلو المصرية .

- طه حسين :
حافظ وشوقى . الخانجى وحمدان ــ القاهرة .

- عبد الرحمن ياغى :
أبعاد العملية الأدبية . عمان ١٩٧٩ .

- عبد الستار إبراهيم :
آفاق جديدة فى دراسة الإبداع . وكالة المطبوعات ــ الكويت .

- محمد مصطفى هدارة :
مشكلة السرقات فى النقد العربى . الطبعة الأولى . الأنجلو المصرية ١٩٥٨ .

- مصرى حنورة :
١ - الخلق الفنى . (كتابك) ــ دار المعارف ١٩٧٧ .
٢ - الدراسة النفسية للإبداع الفنى . مجلة فصول . المجلد (١) ــ العدد (٢) يناير ١٩٨١ .

- ميخائيل نعيمة :
الغربال . الطبعة الحادية عشرة . مؤسسة نوفل ــ بيروت ١٩٧٨ .

- يوسف بكار :
١ - بناء القصيدة فى النقد العربى القديم (فى ضوء النقد الحديث) . الطبعة الثانية ، دار الأندلس ــ بيروت ١٩٨٣ .
٢ - قضايا فى النقد والشعر . دار الأندلس ــ بيروت ١٩٨٤ .

(جـ) الهوامش :

(١) رجاء النقاش : أدباء ومواقف ، ص ١٢٢ .
(٢) مصطفى هدارة : مشكلة السرقات فى النقد العربى ، ص ٢٥٤ .
(٣) إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، ص ٥٣ .
(٤) راجع : عبد الستار إبراهيم ، آفاق جديدة فى دراسة الإبداع ، ص ٢٥٧ ، ومصرى حنورة : الخلق الفنى ، ص ٥١ .
(٥) راجع : يوسف بكار ، بناء القصيدة فى النقد العربى القديم ، ص ٤٩ - ٥٤ .
(٦) فن الشعر ، ص ٩٢ .
(٧) انظر أيضاً : يوسف بكار ، بناء القصيدة ص ٥٩ ، وإحسان عباس : تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، ص ٦٢٠ .
(٨) مقدمة ابن خلدون ٤ : ١٣٠٤ .
(٩) المصدر نفسه ٤ : ١٢٩٦ .
(١٠) زكريا إبراهيم : من هو الفنان . مجلة العربى . العدد (١٤٢) ــ أيلول ١٩٧٠ ، ص (٢٨) .
(١١) الحياة والشاعر ، ص ١٧٢ - ١٧٣ .
(١٢) حافظ وشوقى ، ص ١٣٠ وما بعدها .
(١٣) الغربال ، ص ٧٣ - ٧٤ .
(١٤) العمدة ١ : ١٩٦ .
(١٥) المثل السائر ١ : ٤٠ .
(١٦) البيان والتبيين ١ : ١٣٨ .
(١٧) المصدر نفسه ١ : ٢٠٨ ، وراجع لمزيد من الآراء : بناء القصيدة ٤٩ - ٥٤ .
(١٨) أدب الكاتب ، ص ١١ .
(١٩) عيار الشعر ، ص ٥ .
(٢٠) العمدة ١ : ١٩٧ - ١٩٨ .
(٢١) راجع كتابى : قضايا فى النقد والشعر ، ص ٨٥ - ٨٧ .
(٢٢) المثل السائر ١ : ٧٣ .
(٢٣) نصوص النظرية النقدية ، ص ٤٤ نقلاً عن الرسالة العذراء ، ص ٢٤١ .
(٢٤) العمدة ١ : ١٩٨ ، وابن الأثير : كفاية الطالب ، ص ٤٤ ، ويكاد كلامه يكون تلخيصا لما فى العمدة .
(٢٥) ابن الأثير : الاستدراك ، ص ٢٥ .
(٢٦) ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة ، ص ٢٨٢ .

(٢٧) العمدة ١ : ١٩٧ ، وسر الفصاحة ، ص ٢٨١ .
(٢٨) البرهان فى وجوه البيان ، ص ١٧٣ .
(٢٩) المثل السائر ١ : ٦١ - ٦٤ .
(٣٠) كفاية الطالب ، ص ٤٣ .
(٣١) العمدة ١ : ١٩٧ .
(٣٢) كفاية الطالب ، ص ٤٤ ، والعمدة١ : ١٩٨ .
(٣٣) العمدة ١ : ١٩٨ .
(٣٤) الوساطة ، ص ١٥ - ١٦ .
(٣٥) مقدمة ابن خلدون ٤ : ١٢٩٦ .
(٣٦) عيار الشعر ، ص ١٠ .
(٣٧) المثل السائر ١ : ٧١ - ٧٢ .
(٣٨) ابن طباطبا : عيار الشعر ، ص ٤ - ٥ ، والبرهان فى وجوه البيان ، ص ١٧٤ .
(٣٩) عيار الشعر ، ص ٩ - ١٠ .
(٤٠) مصرى حنورة : الدراسة النفسية للإبداع الفنى . مجلة «فصول» ، المجلد الأول ـ العدد الثانى . يناير ١٩٨١ ، ص ٣٧ .
(٤١) إبراهيم السمرائى : لغة الشعر بين جيلين ، ص ٤٥ .
(٤٢) راجع : تمام حسان ، اللغة والنقد الأدبى ـ مجلة فصول القاهرية . المجلد الرابع ـ العدد الأول ١٩٨٣ ، ص ١١٦ .
(٤٣) أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين ، ص ١٥٤ .
(٤٤) الاستدراك ، ص ١٣ - ١٤ .
(٤٥) المثل السائر ١ : ٤٨ .
(٤٦) المثل السائر ١ : ٥٥ . والاستدراك ، ص ٢٠ .
(٤٧) المثل السائر ١ : ٥٦ ، والاستدراك ، ص ٢٤ .
(٤٨) دلائل الإعجاز ، ص ٥٥ .
(٤٩) المصدر نفسه ، ص ٥٦ .
(٥٠) انظر المصدر نفسه ، ص ٥٦ - ٥٩ .
(٥١) أى لا يشبه الممدوح (إبراهيم بن هشام ، خال هشام بن عبد الملك) إلا ابن اخته ، وهو هشام .
(٥٢) يقول : سميت أغطية الغيون جفوناً لأنها تتضمن أحداقاً تعمل ما تعمله السيوف فسميت أغطيتها باسم غطاء السيف ، وهو الجفن . ومن أنها : بيان لذا . والضمير فى «أنها» للعيون . عمل : مفعول مطلق ، وعوامل خبر أن .
(٥٣) الوساطة ، ص ٤٣٤ - ٤٤٠ .
(٥٤) راجع كتابى : قضايا فى النقد والشعر ، ص ٣٣ - ٤٣ .
(٥٥) المثل السائر ١ : ٤٩ .
(٥٦) الطول : الحبل . ويجوز أن يكون ما تطاول من الدهر .
(٥٧) المثل السائر : ٥٢ - ٥٣ . وراجع ديوان أبى تمام ٣ : ٨ -٩ تحقيق محمد عبده عزام . دار المعارف ١٩٧٦ .
(٥٨) فى ديوان أبى نواس (طبعة الغزالى ـ بيروت ، ص ٤١٣) :

ولىّ عهدٍ ما له قرينُ ولا له شِبْهٌ ولا خدين
استغفر الله ! بل هارون يا خير من كان ومن يكون
إلا النبى الطاهر الميمون ذلت بك الدنيا ، وعز الدين

(٥٩) السرح : السهلة السير . المجمر : الشديد الصلب . ويقال خف مجمر : خف خفيف سريع .
(٦٠) الرمث : نبت يوقد به ، يشبه الغضا .
(٦١) الأذفر : الذكى الرائحة .
(٦٢) المثل السائر ١ : ٥٤ - ٥٥ . وانظر توجيه الجمع فى : شرح ديوان المتنبى (البرقوقى) ٢ : ٢٧٦ (هامش ١) . دار الكاتب العربى ـ بيروت .
(٦٣) المثل السائر ١ : ٥٥ .
(٦٤) تمام حسان : اللغة والنقد الأدبى ، ص ١١٦ .
(٦٥) البيان والتبيين ١ : ٦٤ - ٧٤ .
(٦٦) أولاد عَلّة : بنو رجل واحد من أمهات شتّى .
(٦٧) رمتى : أى بطرفها . ستر الله : الاسلام أو الشيب . آرام الكناس : اسم مكان . رميم : اسم صاحبته .
(٦٨) راجع الموضوع مفصلاً فى : يوسف بكار ، قضايا فى النقد والشعر ، ص ٢١ - ٢٦ .
(٦٩) سر الفصاحة ، ص ٨٧ - ٨٨ .
(٧٠) المثل السائر ١ : ٢٢٢ وما بعدها .
(٧١) كتاب الصناعتين ، ص ٢٤ - ٢٦ .
(٧٢) ابن اللبون : ولد الناقة إذا طعن فى الثالثة . لزّ : شدّ . القرن : الحبل . البزل : واحده بازل ؛ البعير الذى دخل فى السنة التاسعة . القناعيس . جمع قنعاس ، وهو العظيم من الإبل .
(٧٣) عيار الشعر ، ص ٤ - ٥ .
(٧٤) انظر : عبد الرحمن ياغى ، أبعاد العملية الأدبية ، ص ٣٤ - ٥٢ ، وكتابى قضايا فى النقد والشعر ، ص ٧٦ - ٧٩ .
(٧٥) نقد الشعر ، ص ١٣ .
(٧٦) ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة ، ص ٣٤٢ .
(٧٧) ابن طباطبا : عيار الشعر ، ص ٣ - ٤ .
(٧٨) سر الفصاحة ، ص ٣٤٢ ، والبرهان فى وجوه البيان ، ص ١٧٣ .
(٧٩) عيار الشعر ، ص ٣ .
(٨٠) راجع : بناء القصيدة ٩٨ - ١٠٦ .
(٨١) حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء ، ص ٢١٤ .
(٨٢) العمدة ١ : ٢٠٠ .
(٨٣) ديفد ديتش : مناهج النقد الأدبى ، ص ٢٧٦ .
(٨٤) البيان والتبيين ٢ : ٩ .
(٨٥) مشكلة السرقات فى النقد العربى ، ص ٢٦١ .

مفهوم العلامة في التراث

محمد عبد المطلب

إن التحرك وراء أى مصطلح للكشف عن أبعاده يقتضى أوليا طرق أبواب المعجم للإحاطة بالمنطلقات الأساسية ، التى عن طريقها يمكن تلمس اتصاله بالاستعمالات الفنية عموما ، وما يتصل منها بالبحث اللغوى خصوصا .

ومصطلح (العلامة) يقترب كثيرا من مفهوم الأمارة والسمة ، أى ما يتخذ وسيلة لتعرف الشىء ، أخذا من (ميسم الحديد) ، الذى يستخدم شعارا للقوم عند الرحيل[1] .

ولا يبتعد ابن منظور كثيرا عن هذا المفهوم فى تحديد مدلول اللفظة ، حيث ربطها بـ (السمة) من ناحية ، وربطها بـ (الإعلام والإشهار) من ناحية أخرى ؛ وعلى ذلك قول الشاعر :

فتعرفون إننى أنا ذاكم شاك سلاحى فى الحوادث مُعْلَمُ

واستخدام لفظة (العلامة) يأتى مع وعى مستخدمها وقصده إليها فى جانبها المعنوى ، أو جانبها المحسوس ؛ فالفارس يجعل لنفسه (علامة الشجعان) ؛ فيقال : (أَعْلَمَ الفارس) . قال الأخطل :

مازال فينا رباط الخيل مُعْلَمَةً وفى كليب رباط اللؤم والعار

وقد تأخذ العلامة طبيعة كلية يكون التحرك منها إلى ما تدل عليه ذا اتساع وشمول يغطى أبعادا زمانية ومكانية لا نهائية ؛ ومن هنا جاء فى التنزيل فى صفة عيسى عليه السلام «وإنه لَعِلْم للساعة» (الزخرف ، آية ٦١) ، وهى قراءة أكثر القراء . وقرأ بعضهم «إنه لعَلَم للساعة» ؛ والمعنى أن ظهور عيسى ونزوله إلى الأرض علامة تدل على اقتراب الساعة .

وتأخذ العلامة أيضا طبيعة جزئية تدور فى إطار المحسوسات ليستدل ببعضها على بعض ، فيقال لما يبنى فى حَوَادِّ الطريق من المنازل ليستدل به على الطريق : (أعلام) ؛ و(المَعْلَم) : ما جعل علامة وعلما للطريق والحدود .

ويضيق مفهوم اللفظة كذلك فيتصل بما يحدث من أثر فى (رسم الثوب) ورَقْمِه فى أطرافه ؛ فاستخدام (العلامة) يرجع إلى أمرين : (الوسم والعلامة)[2] . ويمكن أن نجد تحديدا آخر لمفهوم (العلامة) يعتمد على قيم الموافقة والمخالفة بينها وبين غيرها من الدوال التى تتصل بها على نحو من الأنحاء ؛ فأبو هلال العسكرى يعرضُ للفرق بين الدلالة والعلامة ، فيرى أن (الدلالة) على الشىء ما يمكن كل ناظر فيها أن يستدل بها عليه ، كالعالم ، لما كان دلالة على الخالق ، كان دالا عليه لكل مستدل به ؛ أما علامة الشىء فهى ما يعرف به المعلم له ومن شاركه فى معرفته دون كل واحد ؛ فالحجر تجعله علامة لدفين تدفنه فيكون دلالة لك دون غيرك ، ولا يمكن لغيرك أن يستدل به عليه إلا إذا وافقته على ذلك ، كالتصفيق تجعله علامة لمجىء زيد ، فلا يكون ذلك دلالة إلا لمن يوافقك عليه ، ثم يجوز أن تزيل علامة الشىء بينك وبين صاحبك فتخرج من أن تكون علامة له . ولا يجوز أن تخرج الدلالة على الشىء من أن تكون دلالة عليه ؛ فالعلامة تكون بالوضع ، والدلالة بالاقتضاء .

وتمتد هذه المفارقة إلى لفظة (الآية) ؛ إذ إن الآية فيها معنى العلامة ، مضافا إليها جانب هامشى هو (الثبوت) ، من قولك : (تأييت بالمكان) إذا تحبست وتثبت به ، قال الشاعر :

وعلمت أن ليست بدارِ إبايةٍ ... فكصفقة بالكف كان رقادى

أى ليست بدار تحبس وتثبت[٣] .

وتمتد هذه المفارقة كذلك إلى عقد الصلة بين (العلامة) و (الأثر والسمة) ؛ ذلك بأن أثر الشىء يكون بعده ، وعلامته تكون قبله ، فنقول : الغيوم والرياح علامات المطر ، ومدافع السيول آثار المطر .

فالفرق بين العلامة والسمة ، أن السمة ضرب من العلامات مخصوص ؛ وهو ما يكون بالنار فى جسد حيوان ، مثل سمات الإبل وما يجرى مجراها[٤] . وتكاد تكون (الأمارة) ممثلة لجانب من مدلول العلامة ، هو ما يتصل بالناحية الظاهرة فيها ؛ لأن أصل الكلمة هو الظهور ، ومنه قيل : أمر الشىء إذا كثر ، ومع الكثرة ظهور الشأن ، ومن ثم قيل : الأمارة لظهور الشىء ، وسميت المشورة أمارة لأن الرأى يظهر بها[٥] . وتأتى لفظة (الرسم) أيضا لتتصل بمفهوم العلامة ، على معنى أنها تأتى لإظهار الأثر فى الشىء ليكون علامة فيه ؛ أما العلامة فتكون ذلك وغيره ؛ ألا ترى أنك تقول : علامة مجىء زيد تصفيق عمرو ، وليس ذلك بأثر[٦] .

وبين الرمز والعلامة ، يضيق مفهوم الرمز ليأخذ طابعا إشاريا يفهم منه ما يفهم باللفظ والعبارة ، فقد تتحرك الشفتان بكلام غير مفهوم فيكون ذلك إشارة لشىء ما ؛ وقد يأخذ الرمز طابعا حركيا ، كالإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم ؛ وقد يأخذ طابعا أكثر اتساعا ليشمل كل «ما يشار إليه مما يبان بلفظ ، بأى شىء أشرت إليه ، بيد أو بعين»[٧] .

ويدقق الدكتور زكى نجيب محمود فى الفارق بين العلامة والرمز ، ويرى أن أبسط أساس للتفرقة هو القول بأن العلامة هى الشىء الذى نتخذه مشيرا يدل على وجود شىء سواه ؛ إما لأن الشيئين قد وجدناهما دائما مرتبطين ، كالدخان الذى يكون علامة على وجود النار ، والبرق الذى يكون علامة على أن صوت الرعد وشيك الوصول ، وانطباع قدم آدمية على الرمل ودلالته على أن الإنسان قد وطىء المكان ؛ وإما لأن الناس قد اتفقوا اتفاقا على أن يكون أحد الشيئين دالا على الآخر ، كالنور الأحمر ودلالته فى حركة المرور . وكثير جدا من كلمات اللغة علامات متفق على مدلولاتها ؛ وكذلك رموز الرياضة ، وبعض الإشارات البدنية .

أما الرموز بالمعنى الدقيق ، فهى تلك التى لا يكتفى فيها بمجرد الدلالة ، بحيث يكون هناك الطرفان فقط ، طرف العلامة الدالة من جهة ؛ وطرف الشىء المدلول عليه من جهة أخرى ، بل يضاف إليها مجرد الدلالة على شحنة عاطفية من نوع معين مقصود ، يراد لها أن تنزو فى نفس الرائى أو السامع كلما وقع على رمز معين ، فعلم الجمهورية العربية المتحدة ــ مثلا ــ له ما لهذا الاسم من دلالة على البلد المراد الدلالة عليه ، لكنه يضيف إلى مجرد الدلالة ضربا من الشعور يراد له أن ينشأ فى النفوس كلما وقعت العين على ذلك العلم .

وهذا يصدق على كثير جدا من تقاليد المجتمع وأوضاعه وشعائره التى يراد لها أن تؤدى وظيفة رمزية ؛ أى أن تثير فى أعضاء المجتمع ضربا معينا من المشاعر التى يراد لها أن تؤدى إلى صيانة المجتمع وتماسكه ، كمشاعر التوقير والقداسة ، أو الرهبة والخوف والمرح وغيرها . فالهلال رمز للإسلام ، والصليب رمز للمسيحية ، فكأنهما كلمتان ، لكنهما يزيدان على كونهما مجرد كلمتين لكل منهما مدلولها المعين ؛ إذ هما تضيفان إلى عملية الدلالة موقفا شعوريا خاصا . والسواد والبياض فى الحزن والفرح ، وكذلك البكاء والضحك ، وإن يكن الأولان رمزين اتفاقيين ، والآخران رمزين طبيعيين ، إلا أنها كلها رموز لها دلالة العلامة الدالة أولا ، ثم فوق ذلك بطانة من شعور ووجدان .

فاللغة وهى منطوقة تتكون من مجموعة من أصوات ؛ وكذلك تتكون وهى مكتوبة من مجموعة من ترقيمات على الورق وغيره ؛ وفرق كبير بين الكلمة أو العبارة من حيث طبيعتها وهى أصوات منطوقة أو ترقيمات مكتوبة ، والحالات التى جاءت تلك الكلمة أو العبارة لترمز إليها .

والحق أننا قد ألفنا استخدام اللغة إلفا شديدا حتى لنظن أن الكلمة هى نفسها الشىء الذى جاءت الكلمة لتدل عليه .

اللغة إذن ، بكل ما لها من أهمية وخطر فى الحياة الاجتماعية ، هى مجموعة من علامات ورموز تختلف باختلاف الأمم ؛ فلكل أمة مجموعتها الرمزية ، وبغيرها يستحيل التفاهم ، وتستحيل الصلة بين الأفراد . والأمر سهل عندما نستخدم الكلمات للدلالة على الأشياء الخارجية ؛ لأن الكلمة والشىء كليهما يكونان من قبيل الكائنات المادية ؛ وغاية ما فى الأمر أنك ترانا نرمز بكائن مادى إلى كائن مادى آخر . لكن الأمر لا يكون بهذه السهولة كلها عندما نستخدم الكلمات للدلالة على الحالات الشعورية الداخلية ؛ فعندئذ تكون العملية الرمزية بمثابة تحويل ما ليس بمادة فى طبيعته إلى ما هو مادى بطبيعته ؛ إذ نحول حالات الفرح والحزن ، والارتياح والغضب ، والحب والكراهية ــ وهى حالات نفسية ــ إلى كلمات تنطق وتكتب . والنطق هواء والكتابة مداد ، وكلاهما مادى ، لكننا نضطر إلى ذلك اضطرارا ؛ إذ لا وسيلة لإطلاع سواك على حالاتك الداخلية إلا إذا عرضتها أمام عينيه ، أو على مسمع من أذنيه[٨] .

(٢)

ويقودنا هذا التحليل لمفهوم العلامة إلى اتصاله بعملية الكشف والبيان ، التى تقوم أساسا على رصد كثير من الظواهر المادية والمعنوية ، واتخاذها وسيلة للوصول إلى ما يرتبط بها بوصفها مقدمه أو نتيجة . ومن هنا كان الجاحظ دقيقا فى استخدام كلمة (البيان) مدخلا للحديث عن وسائل التّعرف التى يستعين بها الإنسان على الوصول إلى أغراضه ، ما ظهر منها وما خفى .

فـ (البيان) اسم جامع لكل شىء كشف لك قناع المعنى ، وهتك الحجاب دون الضمير ، حتى يفضى السامع إلى حقيقته ، ويهجم على محصوله ، كائنا ما كان ذلك البيان ، ومن أى جنس كان ذلك الدليل ؛ لأن مدار الأمر ، والغاية التى إليها يجرى القائل والسامع ، إنما هو الفهم والإفهام ؛ فبأى شىء بلغت الإفهام ، وأوضحت عن المعنى ، فذلك هو البيان فى ذلك الموضع[٩] .

وقد وسع الجاحظ من دائرة الدلالة على المعنى ليشمل اللفظ وغيره ؛ وقد حصرها فى خمسة أشياء : اللفظ ، ثم الإشارة ، ثم العقد ، ثم الخط ، ثم الحال التى تسمى نصبة . والنصبة هى الحال الدالة التى تقوم مقام تلك الأصناف ، ولا تقصر عن تلك الدلالات . وبين هذه الخمسة تباين يميزها عن بعضها ، وإن اشتركت فى أمر جماعى هو الكشف عن أعيان المعانى فى الجملة ، ثم عن حقائقها فى التفسير ، وعن أجناسها وأقدارها ، وعن خاصها وعامها ، وعن طبقاتها فى السار والضار ، وعما يكون منها لغوا بهرجا ، وساقطا مُطَّرَحاً(١٠) .

وقد قصر الرمانى هذا البيان على أربعة أقسام : كلام وحال وإشارة وعلامة ، وإن أعطى القسم الأول أهمية خاصة عندما جعله على قسمين :

الأول : كلام يظهر به تميز الشىء عن غيره ؛ فهو بيان .

الثانى : كلام لا يظهر به تميز الشىء ، فليس ببيان ، كالكلام المخلط ، والمحال الذى لا يفهم به معنى .

وليس كل بيان يفهم به المراد فهو حسن ، من قِبَل أنه قد يكون على عِىّ وفساد ؛ كقول السوادىّ وقد سئل عن أتان معه فقيل له : ما تصنع بها ؟ فقال : أحبلها وتولد لى ؛ فهذا كلام قبيح فاسد ، وإن قد فهم به المراد ، وأبان عن معنى الجواب .

وحسن البيان فى الكلام على مراتب ؛ فأعلاها مرتبة ما جمع أسباب الحسن فى العبارة ، من تعديل النظم حتى يحسن فى السمع ، ويسهل على اللسان ، وتتقبله النفس تقبل البرد ، وحتى يأتى على مقدار الحاجة فيما هو حقه من المرتبة .

ويأتى البيان اللفظى فى الكلام بأن يكون مركبا على نحو مخصوص ؛ فلا يخلو أن يكون باسم أو صفة ، أو تأليف من غير اسم للمعنى أو صفة ؛ كقولك : غلام زيد ؛ فهذا التأليف يدل على الملك من غير ذكر له باسم أو صفة . ودلالة الاشتقاق كدلالة التأليف فى أنه من غير ذكر اسم أو صفة ؛ كقولك : قاتل ؛ تدل على مقتول وقتل من غير ذكر اسم أو صفة لواحد منها ، ولكن المعنى مضمن بالصفة المشتقة وإن لم تكن له(١١) .

وإذا ارتبطت الدلالة عموما باللفظ ، فإن الإشارة تتسع لما يفاد من الحركة بأجزاء الجسم ، كاليد والرأس والعين والحاجب والمنكب ؛ ويتم ذلك غالبا إذا تباعد الشخصان .

ولا تنفصل الإشارة عن اللفظ انفصالا كاملا ، بل هما شريكان ؛ إذ هى تدعمه وتترجم عنه ، وتنوب عنه ، ولا «تعدو الإشارة أن تكون ذات صورة معروفة ، وحلية موصوفة ، على اختلافها فى طبقاتها ، ودلالاتها ، وفى الإشارة بالطرف والحاجب ، وغير ذلك من الجوارح ، مرفق كبير ، ومعونة حاضرة ، فى أمور يسترها بعض الناس من بعض ، ويخفونها من الجليس وغير الجليس ، ولولا الإشارة لم يتفاهم معنى خاص الخاص ، ولجهلوا هذا الباب ألبتة»(١٢) .

وتأتى الدلالة (الصوتية) بوصفها آلة اللفظ ؛ فهى الجوهر الذى يقوم به التقطيع ، وبه يوجد التأليف ؛ أى أنه لا يمكن أن يتحقق كلام فى أى شكل من الأشكال ، أو مستوى من المستويات ، فى النثر أو فى الشعر ، إلا بظهور الصوت ؛ ولن تكون الحروف كلاما إلا بالتقطيع والتأليف ، وحسن الإشارة باليد والرأس ؛ فهناك تعاون وتكامل بين الجانب الصوتى والجانب الحركى فى الإشارة ؛ فتمام حسن البيان باللسان مع الذى يكون مع الإشارة هو جُمّاع الدلالة الحقة(١٣) .

والدلالة (بالخط) تمثل جانبا فى عملية الكشف والبيان ؛ فالقلم أحد اللسانين ، بل هو أبقى أثرا ، وأوسع انتشارا . ذلك بأن اللسان مقصور على القريب الحاضر ، والقلم مطلق فى الشاهد والغائب ، والكتاب يقرأ بكل مكان ، ويدرس فى كل زمان ، واللسان لا يعدو سامعه ولا يجاوزه إلى غيره(١٤) .

وتتحقق أهمية الخط فى مجال البيان من أن وضعه جاء تاليا للفظ ؛ فوضع «اللفظ لأداء المعنى الحاصل فى الذهن المشعر به للمسمع ؛ إذ لا وقوف على ما فى الذهن ، ووضع الخط لأداء اللفظ المقصود فهمه للناظر فيه .

«فإذا أردت إيقافك أحدا على ما فى ذهنك من المعانى تكلمت بألفاظ وضعت لها ؛ وإذا أردت تأدية ألفاظ لذلك الإيقاف إلى أحد بغير شفاة ، نقشت النقوش الموضوعة لتلك الألفاظ ، فيطالع تلك النقوش ، ويفهم منها تلك الألفاظ ، ومن الألفاظ تلك المعانى ، ولا علاقة معقولة بين المعانى والألفاظ على الأمر العام ، ولا بين الألفاظ والنقوش الموضوعة ، ومن ثم جاء اختلاف اللغات والخطوط ، كالعربية والرومية وغيرهما .

«أما الموازنة بينه وبين اللفظ ، فالأصل فى ذلك أن الخط واللفظ يتقاسمان فضيلة البيان ويشتركان فيها : من حيث إن الخط دال على الألفاظ ، والألفاظ دالة على الأوهام ، ولاشتراك الخط واللفظ فى هذه الفضيلة وقع التناسب بينهما فى كثير من أحوالهما ، وذلك أنهما يعبران عن المعانى ، إلا أن اللفظ معنى متحرك ، والخط معنى ساكن ؛ وهو إن كان ساكنا فإنه يفعل فعل المتحرك بإيصاله كل ما تضمنه إلى الأفهام ، وهو مستقر فى حيز ، قائم فى مكانه»(١٥) .

و (العقد) يمثل لونا من ألوان البيان أيضا ــ وهو الحساب ــ دون اللفظ والخط ، لكنه من جانب الاحتياج البشرى إليه يصبح عاملا مهما فى تدقيق التعامل بين الناس ، أو بينهم وبين ما يحيط بهم ، فيتخذون منه وسائل ترشدهم إلى التعامل الزمنى مثلا .

وعلى هذا يكون تسرب الخلل إلى نوع من أنواع البيان السابقة ، وهى اللفظ والخط والعقد ، فيه فساد لنظام الحياة البشرية ، وفساد لحقيقة الوجود ذاته ، حيث تسقط المنافع ، وتضيع المصالح ، ويختل النظام(١٦) .

وتمثل (النصبة) نوعا من أنواع البيان الذى يعتمد على دقة الملاحظة وعمق الإدراك ؛ وقد عدها الجاحظ «الحال الناطقة بغير اللفظ ، والمشيرة بغير اليد ؛ وذلك ظاهر فى خلق السموات والأرض ، وفى كل صامت وناطق ، وجامد ونام ، ومقيم وظاعن ، وزائد وناقص ؛ فالدلالة فى الموات الجامد ، كالدلالة فى الحيوان الناطق ؛ فالصامت ناطق من جهة الدلالة ، والعجماء معربة من جهة البرهان . ولذلك قال الأول :

«سل الأرض فقل : من شق أنهارك ، وغرس أشجارك ، وجنى ثمارك ، فإن لم تجبك حوارا أجابتك اعتبارا ...... وقال خطيب

من الخطباء حين قام على سرير الإسكندر وهو ميت : الإسكندر كان أمس أنطق منه اليوم ، وهو اليوم أوعظ منه أمس .

«ومعنى دل الشىء على معنى فقد أخبر عنه وإن كان صامتا، وأشار إليه وإن كان ساكنا ، وهذا القول شائع فى جميع اللغات ، ومتفق عليه مع إفراط الاختلافات»(١٧) .

(٣)

ويضيق مجال العلامة ليتصل باللغة ، حيث يكون لكل معنى معقول لفظة تدل عليه ؛ وهو ما يسميه الفارابى (مقولة) . والمقولات بعضها يعرفنا ما هذا المشار إليه ، وبعضها يعرفنا كم هو ، وبعضها يعرفنا كيف هو ، وبعضها يعرفنا أين هو ، وبعضها يعرفنا متى هو ، أو كان أو يكون ، وبعضها يعرفنا أنه مضاف ، وبعضها أنه موضوع ، وأنه وضع ما ، وبعضها أن له على سطحه شيئا ما يتغشاه ، وبعضها أنه ينفعل ، وبعضها أنه يفعل .

وترتد المقولات عموما إلى ما كان ملفوظا به ، سواء دل أو لم يدل ؛ ذلك أن القول يعنى على المعنى الأعم كل لفظ ، سواء كان دالا أو غير دال ؛ أما على المعنى الأخص فلابد أن يتصل بالدلالة ، سواء كان اسما ، أو كلمة ، أو أداة ، وكلها تعتمد على ما هو مركوز فى النفس من المعانى المحددة(١٨) .

وبهذا تكون العلامة ذات شقين : أحدهما خفى ، والآخر واضح محسوس ؛ والعلاقة بينهما تقوم على التراسل ؛ وليست هناك رابطة طبيعية تجعل التلازم بينهما مطلقا ، وإنما هو تلازم عرفى ، كان من الممكن ألا يكون ، أو كان من الممكن أن يكون على وضع آخر .

إن «المعانى القائمة فى صدور الناس ، المتصورة فى أذهانهم ، والمتخلجة فى نفوسهم ، والمتصلة بخواطرهم ، والحادثة عن فكرهم ، مستورة خفية ، وبعيدة وحشية ، ومحجوبة مكنونة ، وموجودة فى معنى معدومة ؛ لا يعرف الإنسان ضمير صاحبه ، ولا حاجة أخيه وخليطه ، ولا معنى شريكه والمعاون له على أموره ، وعلى ما لا يبلغه من حاجات نفسه إلا بغيره . وإنما يحيى تلك المعانى ذكرهم لها ، وإخبارهم عنها ، واستعمالهم إياها . وهذه الخصال هى التى تقربها من الفهم ، وتجليها للعقل ، وتجعل الخفى منها ظاهرا ، والغائب شاهدا ، والبعيد قريبا»(١٩) .

فالمعانى الدائرة فى النفوس ليس لها حدود تحدها من جهة متلقيها إلا بوقوعه على علاماتها الدالة عليها ؛ وبهذا يتجلى الغامض ، ويقيد المطلق ، ويصبح الغفل موسوما ، والموسوم معلوما . وعلى قدر وضوح الدلالة ، وصواب الإشارة ، ودقة المدخل ، يتحول ما فى ذهن المرسل إلى ذهن المتلقى . «وكلما كانت الدلالة أوضح ، وكانت الإشارة أبين وأنور ، كان أنفع وأنجع .

والدلالة الظاهرة على المعنى الخفى هو البيان»(٢٠) .

ولا يمكن أن تنطلق العلامة من حدود الحرف المفرد ؛ إذ لا دور له فى الدلالة على إطلاقها . ولأن الحروف محدودة العدد ، لم تكن كافية فى الدلالة على جميع ما يتفق أن يكون فى الضمير . ومن هنا كان الداعى إلى تركيب بعضها إلى بعض بموالاة حرف حرفا ، فتحصل ألفاظ على حرفين أو حروف ، «فيستعملونها علامات أيضا لأشياء أخر ، فتكون الحروف والألفاظ الأول علامات لمحسوسات يمكن أن يشار إليها ، ولمعقولات تستند إلى محسوسات يمكن أن يشار إليها ؛ فإن كل معقول كلى له أشخاص غير أشخاص المعقول الآخر ، فتحدث تصويتات كثيرة مختلفة ، بعضها علامات لمحسوسات ــ وهى ألقاب ــ وبعضها دالة على معقولات كلية لها أشخاص محسوسة ، وإنما يفهم من تصويت تصويت أنه دال على معقول معقول متى كان تردد تصويت واحد بعينه على شخص مشار إليه ، وعلى كل ما يشابهه فى ذلك المعقول ، ثم يستعمل أيضا تصويت آخر على شخص تحت معقول ما آخر ، وعلى كل ما يشابهه فى ذلك المعقول»(٢١) .

وتغاير العلامة يقتضى تغاير المعنى الذى تشير إليه ؛ ذلك «أن الاسم كلمة تدل على معنى دلالة الإشارة ؛ وإذا أشير إلى الشىء مرة واحدة فعرف ، فالإشارة إليه ثانية وثالثة غير مفيدة ، وواضع اللغة حكيم لا يأتى فيها بما لا يفيد ؛ فإن أشير منه فى الثانى والثالث إلى خلاف ما أشير إليه فى الأول كان ذلك صوابا . فهذا يدل على أن كل اسمين يجريان على معنى من المعانى ، وعين من الأعيان فى لغة واحدة ، فإن كل واحد منهما يقتضى خلاف ما يقتضيه الآخر ، وإلا لكان الثانى فضلا لا يحتاج إليه . وإلى هذا ذهب المحققون من العلماء ؛ وإلى هذا أشار المبرد فى تفسير قوله تعالى : (لكل جعلنا منكم شرعة ومنهاجا) ؛ قال : فعطف شرعة على منهاج ، لأن الشرعة لأول الشىء ، والمنهاج لمعظمه ومتسعه»(٢٢) .

وليس معنى هذا إغفال دور الحرف تماما فى الدلالة ، بل إن بعض الحروف تحمل جزءا من المعنى إلى بنية الكلمة ؛ ومن هنا كان المقابل الاستبدالى حاملا على عاتقه تبعة إيصال المعنى إلى المتلقى . فإذا نظرنا إلى حرف (كالباء) ــ مثلا ــ لوجدناه يلعب دورا مؤثرا بالحضور والغياب ؛ فإذا اتصل بالفعل (طاب) وجدناه يدل على معنى معين هو صلاحيته للحلول محل عدد من الحروف الأخرى ، (كالراء) فى (طار) ، و (الفاء) فى (طاف) ، و (الشين) فى (طاش) ؛ كما أن (الطاء) تدل على معنى معين هو أنها مقابل استبدالى (للتاء) فى (تاب) ، و (الثاء) فى (ثاب) ، و (الخاء) فى (خاب) ، و (الذال) فى (ذاب) ، و (الراء) فى (راب) ، و (السين) فى (ساب) ، و (الشين) فى (شاب) ، و (العين) فى (عاب) ، و (الغين) فى (غاب) .

وجزء المعنى الذى ينسب إلى هذه الحروف جزء سلبى ؛ فمعنى (الطاء) فى (طاب) أنها ليست تاء ولا ثاء ولا خاء الخ .

ومثل الاستبدال فى تغيير معنى الكلمة ، وإثبات قدرة الحرف على حمل جرثومة المعنى ، مثل عمليتى الإضافة والاستخراج ؛ فإذا أضفنا (الميم) فى أول كلمة (قاعد) تغير المعنى ، وأصبحت الكلمة (مقاعد) ، وأصبح للميم معنى هو إضافتها معنى جديدا للكلمة . وعلى هذا يمكن القول إن كل حرف من حروف الكلمة يحمل جرثومة المعنى من جهتين : الأولى إيجابية ؛ وهى دلالة صوته على بيئته من الكلمة . والثانية سلبية ؛ وهى كونه مقابلا استبداليا لعدد من الحروف الأخرى(٢٣) .

والاهتمام بالحرف المفرد وإن كان خارج إطار الدلالة على وجه العموم ، فإن له أهمية خاصة فيما يتصل باختيار اللفظة فى العملية الإبداعية على وجه الخصوص . ويبدو مرجع ذلك إلى أن القدامى قد أعطوا عناية خاصة لعملية النطق ؛ ومن هنا كان فى التقدير دائما وعى

المبدع بمستويات الصياغة صوتيا ، لاتصالها الوثيق بالموقف والمقام ، وبالسلوك اللغوى ، وبردود الفعل التى تصاحب عملية التلقى .

وقد اهتم القدماء بأساسين صوتيين : أحدهما يتصل بالمخرج ، والآخر بكمية المنطوق ، أى بالكم والكيف . وقد أثر ذلك تأثيرا بالغا فى تقويم النص الأدبى ، حيث تستريح الأذن لوقع كلام معين ، وتأبى غيره لما فيه من نبو أو تنافر .

(٤)

والصوت هو آلة اللفظ ، والجوهر الذى يقوم به التقطيع ، وبه يوجد التأليف ؛ أى أن حركات اللسان لن تتحول إلى ألفاظ وكلام موزون أو منثور إلا من خلال الصوت ، ولن تتحول الحروف إلى كلام إلا بالتقطيع والتأليف[٢٤] .

والواضح أن علماء العربية كان لهم اهتمام خاص بتحديد مفهوم الكلمة ، وحاولوا التوصل إلى حدود واضحة . وقد اكتفى بعضهم فيها بالجانب الذى يتصل بتركيب الحروف ؛ فكل ما انتظم من حرفين فصاعدا من الحروف المعقولة صح أن يكون جزءا من الكلام . ولابد من ملاحظة جانب الإفادة وجانب الانتظام ؛ فمن أتى بحرف ثم مضى زمان قبل أن يأتى بحرف آخر ، لم يصح وصف فعله بأنه كلام [٢٥] .

وعلى هذا فالبعدان المكانى والزمانى ملاحظان فى تحديد مفهوم الكلمة ، مضافا إليها البعد الدلالى ؛ فالكلمة هى اللفظة الموضوعة للمعنى المفرد . ويرى السكاكى أن المقصود بالإفراد أنها بمجموعها وضعت لذلك المعنى دفعة واحدة . وإذا كان معناها مستقلا بنفسه ، وغير مقترن بأحد الأزمنة الثلاثة ، مثل (عِلْم وجَهْل) ، سميت اسما ؛ وإذا اقترن ، مثل (عَلِم وجَهِل) سميت فعلا ؛ وإذا كان معناها لا يستقل بنفسه ، مثل (من وعن) ، سميت حرفا .

ويمكن أن يفسر الاستقلال بالنفس بأنه الذى يتم به الجواب ، كقول القائل : زيد ، فى جواب من يقول : من جاء ؟ ، و : قرأ ، إذا سألت : ماذا فعل ؟ ، وبخلاف ذلك إذا قيل : (إذا) ، أو (على) فى جواب : أين قرأ ؟[٢٦] .

ولم يغب عن الذهن أن الإفراد غير مقصود لذاته ، بل « الغرض الأصلى من وضع الكلمة هو التركيب ، لامتناع وضعها إلا لفائدة ، وامتناع الفائدة فيها غير مركبة ، لامتناع استعمالها من أجل إفادتها المسميات ، لاستلزام الدور ، لتوقف إفادتها لها على العلم بكونها مختصة بها ، غير مستوية النسبة إليها وإلى غيرها ، لاستحالة ترجح أحد المتساويين على الآخر ، وتوقف العلم باختصاصها بها على العلم بها أنفسها ابتداء ، مع امتناع عد ما سبق إلى الفهم عند التلفظ بها بمجرد القصد إلى مسمياتها فائدة بشهادة الوجدان »[٢٧] .

ويبدو أن مشكلة الحرف ودوره فى الدلالة كانت وليدة لثنائية اللفظ والمعنى ؛ حيث أقام القدماء مفهومهم للكلمة على هذا الأساس . وهنا جاء التساؤل عن الحروف وهل هى موضوعة لمعنى أيضا ؟ وقد ناقش ابن يعقوب المغربى هذه القضية مناقشة تفصيلية من خلال تناوله (لوضع اللفظ) ، ملاحظا أن هناك وضعا آخر يتصل بالدلالة على نحو من الأنحاء ، كوضع (الإشارة) و(الأمارة) ونحوهما ؛ أما هنا فالمقصود (تعيين اللفظ للدلالة على معنى) ، فيخصص اللفظ من بين سائر الألفاظ بأنه لهذا المعنى الخاص ، ليفهمه منه من عنده ذكر من علم بهذا الوضع .

وعلى هذا تخرج المواضعة بواسطة القرينة وهى المجاز ؛ أى أن العلم بوضع ذلك اللفظ كاف فى فهم معناه عند إطلاقه عليه . وهذا يشمل وضع (الحرف) ؛ لأنه يقتضى فهم معناه عند سماعه ، من غير توقف على قرينة ، وإنما يحتاج إليها إذا أريد به غير ما وضع له أولا ، كالمجاز ؛ لكن يرد على هذا بأن يقال : فما معنى أن دلالة الحرف بتقدير مدخوله ؟ لأن هذا مشهور فى الحرف ؛ فحينئذ يتحقق بذلك توقفه على غيره ، فلا يفهم معناه بمجرد العلم بوضعه . والجواب عن ذلك : أن سماع الحرف كاف ــ بعد العلم بوضعه ــ فى فهم المعنى بالنظر إلى نفسه ؛ بمعنى أنه لم تصحب وضعه القرينة ، ولا جعلت شرطا عند الوضع فى فهم معناه ؛ وهذا هو المراد بالدلالة بالنفس ؛ وإنما جاء التوقف بالنظر إلى المعنى لكونه نسبيا لا ينفهم إلا من جهة ما تعلق به . ويتمم ذلك بأن يدعى أن معنى كونه نسبيا ، كونه ملحوظا لغيره ، لا لكونه ذا نسبة تتعلق بين شيئين فقط .

فالحرف وضعه الواضع للمعنى الملحوظ ليتوصل به إلى غيره ، فإنه كما يفتقر إلى وضع اللفظ للمعنى الملحوظ لذاته نسبيا ، كان بأن توقف فهمه على فهم غيره ، أو غير نسبى بأن لم يتوقف ، كذلك يفتقر إلى وضع اللفظ للمعنى الملحوظ لغيره ، وحينئذ يكون الحرف بالنظر إلى وضعه نفسه كافيا فى الدلالة ، ولا يضر كون المعنى نفسه لا يفهم نسبيا إلا بالنظر إلى معنى آخر يدل على لفظ سوى الحرف ، لأن ذلك أمر عارض ، انجر إليه الأمر عند الاستعمال .

ويمكن عقد المقارنة بين احتياج الحرف لغيره ، والاسم المحتاج للإضافة ؛ إذ إن الحرف لم يوضع أصلا مقترنا بمجروره مثلا . وكذلك لا ضرر فى وضع الاسم للمعنى النسبى المفتقر إلى ملازمة الإضافة ؛ لأن هذا الافتقار أمر عارض ، ولأن لزوم الإضافة لا يقتضى وضع الاسم معها ؛ إذ غاية ما يقتضيه لزومها أن الاستعمال لا ينفك عنها لأنه وضع كذلك ، ويكون هنا الفرق بينه وبين الاسم الموضوع للمعنى النسبى الملازم للإضافة ، حتى صح أن يخبر عن الاسم دون ذكر من كونه روعى ولوحظ لغيره لا لذاته ، فإن الملاحظ لغيره لا يقدر أن يحكم عليه ، ولا يصلح لذلك .

ويتضح ذلك بما قالوه وهو أن البصر فى إدراك المبصرات كالبصيرة فى المعانى المدركات ؛ فكما أن الناظر إلى صورة فى المرآة ، متوجها لتلك الصورة بخصوصها ، لا يقدر أن يحكم على المرآة حال توجهه إلى الصورة ، ولو كانت المرآة مدركة فى تلك الحالة لتوغله فى الصورة وإقباله عليها وجعل المرآة مرآة لتلك الصورة ووسيلة إليها ، فلا يستطيع أن يراعى جوانبها وأحوالها ليحكم عليها .

كذلك الناظر فى حال الاسم والفعل مقبلا على شأنهما ، بجعل معنى الحرف الذى هو الابتداء من مضمون الثانى . ولا يقال الابتداء هو الوسيلة ، وهو المتوسل إليه ؛ لأنه وسيلة من حيث إنه ابتداء من شىء ما ، ومتوسل إليه ، من حيث إنه ابتداء السير من مكان مخصوص . ولذا لا يمكن الحكم على معنى الحرف حينئذ لأنه لوحظ لغيره ، ولو لوحظ لذاته لعبر عنه بالاسم ، ولوجب صحة الحكم عليه كما يصح الحكم على المرآة إذا لم تجعل وسيلة ، بل جعلت مقصودة للإحاطة حينئذ بأحوال كل منها ، حيث قصدا بالذات ، فنقول :

المرآة مجلوة – مثلا – وابتداء السير من البصرة أحسن من ابتدائه من الكوفة .

ولمثل هذا لا يصح الحكم على الفعل ؛ فإذا قلت : « قام » ، فهو من حيث دلالته على القيام ملحوظ لذاته ، وبذلك فارق الحرف ، ومن حيث إن فيه نسبة مقصودة للفاعل لا لذاتها لا يصح الحكم عليه ؛ إذ لا يستطاع الحكم على غير ملحوظ لذاته كما فهم من المرآة .

ولما كانت دلالة الحرف الحقيقية هى دلالته على المعنى المتوسل إليه ، وهو الخاص لكون معناه الأصلى نسبيا مقصودا لغيره ، ولا تحصل تلك الدلالة إلا عند ذكر الدال على المعنى المقصودة أحواله ، وهو الاسم والفعل ، قيل إن معنى الحرف مخصوص ، وهو فى (من) – مثلا – ابتداء سير من البصرة مثلا . فإذا أفاد الحرف هذا المعنى رد بنوع من الاستلزام ، وهو استلزام الأخص للأعم إلى المستقل الذى هو مطلق الابتداء[٢٨] .

ويشك الدكتور إبراهيم أنيس فى أن القدماء لم يخطر فى أذهانهم أن الإفراد فى الكلام المتصل لا يمكن تصوره إلا بالسكتات أو الوقفات على مجموعات صوتية من هذا الكلام . ومسألة السكتات أو الوقفات مرجعها إلى الناطق بالكلام ؛ فهو إن شاء وقف بعد حرفين أو ثلاثة أو عشرة أو أكثر . ويتكون نطقه حينئذ من مجموعات صوتية تختلف طولا وقصرا ؛ منها ما ينطبق على الكلمة الواحدة ، ومنها ما قد ينطبق على كلمتين أو أكثر . ولو كانت اللغات تحتم الوقوف عند آخر كلمة فى أثناء الكلام ، لأمكن حينئذ تحديد الكلمات على أساس صوتى محض ، ولأمكن أن يكون للإفراد فى اصطلاح هؤلاء العلماء دلالة صوتية واضحة[٢٩] .

فالدلالة ذات أهمية خاصة فى تحديد مفهوم اللفظ المفرد من خلال المقارنة بين (الكلام) الذى يستقل بنفسه ، و (القول) الذى ينطق به اللسان على وجه التمام أو النقصان ؛ فالأول مفيد لمعناه ، وقد أسماه النحويون (الجمل) ، نحو : زيد أخوك ، وقام محمد ، وفى الدار أبوك ، وصه ، ورويد ؛ فكل لفظ استقل بنفسه ، وجاء منه ثمرة معناه فهو كلام .

أما الثانى ما كان بضد ذلك ، زيد ، محمد ، إن ، كان أخوك . فكل كلام يمكن أن نعده قولا ؛ وليس كل قول كلاما[٣٠] . وقد ينضاف إلى مفهوم الكلام عنصر المتلقى ، على أساس أن الفائدة تعود إليه ، فإذا أطمأنت نفسه إلى المعنى وسكنت إليه ، كان ما تلقاه كلاما مفيدا ، وإلا لم يكن مفيدا .

وعنصر الإفادة يرتبط بالبحث النحوى ، إذ إن الدراسة اللغوية ترى أن الكلام يكون اسما لكل ما يتكلم به ، دون وضع عنصر الإفادة شرطا فى التعريف . ويضيف ابن عقيل إلى ذلك أن (الكلم) ما تركب من ثلاث كلمات فأكثر ، كقولك : إن قام زيد . أما الكلمة فهى اللفظ الموضوع لمعنى مفرد[٣١] .

(٥)

يرسم ابن جنى صورة أولية للمواضعة لعلها أقرب ما تكون إلى رصد احتياج الإنسان إلى التعامل مع غيره . وطبيعة المواضعة فى هذا تعتمد على وجود لزومى للإبانة عن الأشياء ، فيتم وضع لكل واحد منها سمة ولفظا ، إذا ذكر عرف به مسماه ليمتاز من غيره ، وليغنى بذكره عن إحضاره إلى مرآة العين ، فيكون ذلك أقرب وأخف وأسهل من تكلف إحضاره لبلوغ الغرض فى إبانة حاله ، بل يحتاج فى كثير من الأحوال إلى ذكر ما لايمكن إحضاره ، ولا إدناؤه ، كالفانى ، وحال اجتماع الضدين على المحل الواحد ، كيف يكون ذلك لو جاز ، وغير ذلك مما هو جار فى الاستحالة والبعد مجراه ، فكأنهم جاءوا إلى كل واحد من بنى آدم فأوموا إليه وقالوا : إنسان إنسان إنسان . فأى وقت سمع هذا اللفظ علم أن المراد به هذا الضرب من المخلوق ، وإن أرادوا سمة عينه أو يده أشاروا إلى ذلك ، فقالوا : يد ، عين ، رأس ، قدم ، أو نحو ذلك . فمتى سمعت اللفظة من هذا عرف معناها ، وهلم جرا فيما سوى هذا من الأسماء والأفعال والحروف[٣٢] .

وتعتمد المواضعة على القصد والوعى بما يتم التواضع عليه ؛ فالكلام يتعلق بالمعانى والفوائد نتيجة للمواضعة لا لشىء من أحواله وهو قبل المواضعة ، إذ لا اختصاص له . ولهذا جاز فى الاسم الواحد أن تختلف مسمياته لاختلاف اللغات ، وهو بعد وقوع التواضع يحتاج إلى قصد المتكلم له واستعماله فيما قررته المواضعة . ولا يلزم على هذا أن تكون المواضعة لا تأثير لها ؛ لأن فائدتها تمييز الصيغة المقصودة[٣٣] .

ويبدو أنه قد سيطر على القدماء تصور ثنائى لعملية المواضعة ؛ فهناك تصور داخلى يجرى فى النفس ، وهناك معقول خارجى ملموس . وكل المعارف تمثل نوعا من تعقل الأشياء الخارجية عن الذهن ، حيث تجرد من ألفاظها الدالة عليها ، ومن سائر ما يلحق بها فى الذهن من العوارض ، فتصير كائنا مجردا ، وعندما يضطر الإنسان إلى التعامل معها يأخذها مرة أخرى بأحوالها التى هى عليها ، ليصيرها إلى أن تحصل معلومة . وإذا تحقق هذا العلم أصبح من الممكن أن يحصلها مجردة ، وإذا فرغ من تعلمها أصبحت الأحوال المتصلة بها شيئا هامشيا ؛ لأن كل ما يطلبه علمه هو نتائج الأحوال[٣٤] .

وفى مرحلة تالية قد تضيق الألفاظ عن احتياج مستعملها ، فيلجأ إلى عمليات تالية توسع من دائرة اللفظ فى ربطه بعناصر الأشياء ، فيطلب أن يجعل فى الألفاظ ألفاظ تعم أشياء كثيرة من حيث هى ألفاظ ، كما أن فى المعانى معانى تعم لأشياء كثيرة المعانى ، فتحدث الألفاظ المشتركة ، فتكون هذه الألفاظ المشتركة من غير أن يدل كل واحد منها على معنى مشترك ، وكذلك يجعل فى الألفاظ المتباينة من حيث هى ألفاظ فقط ، كما أن فى المعانى معانى متباينة ، فتحصل الألفاظ مترادفة .

ويجرى ذلك بعينه فى تركيب الألفاظ ، فيحصل تركيب الألفاظ شبيها بتركيب المعانى المركبة التى تدل عليها تلك الألفاظ المركبة ، ويجعل فى الألفاظ المركبة أشياء ترتبط بها الألفاظ بعضها ببعض ، متى كانت الألفاظ دالة على معان مركبة يرتبط بعضها ببعض ، ويتحرى أن يجعل ترتيب الألفاظ مساويا لترتيب المعانى فى النفس[٣٥] .

ويتبع هذا التوسع فى حركة المعنى النابعة من اللفظ امتداد آخر يقتضى ألا تتوقف المواضعة عند حدود اللفظة الواحدة ، بل تتعداها إلى ما أطلقنا عليه (الكلام المفيد) الذى يحسن السكوت عليه ؛ لأن القوة المدركة التى تفرق بين الأشياء ، وتميز بعضها عن بعض بعلامات تدل عليها ، تعود وتركبها نوعا من التركيب تتحرى به ما هو خارج

النفس فتحاكيه . وهو تركيب شبيه بتركيب القضايا المنطقية السالبة أو الموجبة ، أو شبيه بتركيب الأحكام الشرطية . وبعض هذا التركيب يعتمد على الاقتضاء ، مثل الأمر والنهى وغير ذلك مما يجرى مجراه :

« فتحدث حينئذ ألفاظ ، ويقع تـأمل لهـا واصطلاح ، وأن يتم المحاكاة بها للمعقولات ، وتحدث به أصناف الألفاظ ، ويدل بصنف صنف منها على صنف صنف من المعقولات ، فتحصل الألفاظ الدالة أولا على ما فى النفس ، وما فى النفس مثالات ومحاكاة للتى خارج النفس ، وإنما قلنا أولا لأن انفراد المعانى المعقولة بعضها عن بعض ليس يوجد خارج النفس ، وإنما يوجد فى النفس خاصة . والألفاظ ينفرد بعضها من بعض مدلولا بها على المعانى التى ينفرد فى النفس بعضها عن بعض »[36] .

ويرى العلوى أن الأشياء فى التحقق والثبوت على مراتب أربع :

الأولى : تحققها فى الذهن وتصورها ؛ وهـذه المرتبة هى الأصل ، وعليها تترتب الموجودات الأخر ؛ لأن الشىء إذا لم يكن له تصور فى الذهن وتحقق ، فإنه لا يمكن وجوده فى الخارج بحال . ثم إن بعض التصورات الذهنية قد يستحيل وجودها فى الخارج ، كما تقول فى القديم تعالى ، والقدرة القديمة ، والحياة القديمة ؛ فإن هذه وإن أمكن تصورها فى الذهن ، لكن لا حقيقة لها فى الخارج بالبرهان العقلى . وتارة يكون له وجود فى الخارج وهو سائر الممكنات .

الثانية : التحقق فى الأعيان ؛ وهذا نحو ما يوجد فى العالم من المكونات ، فإن لها تحققا فى الوجود الخارجى والتعين الوجودى ، ولسنا نريد بالوجود العينى كل مدرك ، ولكن كل ما حله الوجود الخارجى عن الذهن ، مدركا كان أو غير مدرك .

الثالثة : الألفاظ الدالة على تلك الصور الخارجية والذهنية ؛ فإن هاهنا ألفاظا قد وضعت للدلالة عليها لضرب من المصلحة العقلية .

الرابعة : الكتابة الدالة على تلك الألفاظ . فالمرتبتان الأوليان لا تفتقران إلى المواضعة ، لأنهما عقليتان ؛ والمحتاج إلى المواضعة هو المرتبتان الثالثة والرابعة[37] .

(٦)

الغرض الأساسى من المواضعة إذن ليس مجرد أن تصبح الألفاظ رموزا أو علامات على أشياء ، إذ إن التأمل فيها يؤدى بنا إلى أن ندرك أن إفادتها متوقفة على العلم بكونها موضوعة ، وهو بدوره يتوقف على العلم بتلك المسميات ، فلو أننا استفدنا العلم بتلك المسميات من تلك الأسامى لكنا كمن يدور فى حلقة لا يدرى أين طرفاها . وعلى هذا يكون الهدف الأصلى من وضع المفردات لمسمياتها هو أن يضم بعضها إلى بعض ، لتتأتى الفائدة المركبة ؛ وهـذا شىء يعم جميع المفردات مع ما يتركب منها . ويلزم على هذا أن يكون ذكر اللفظة المفردة وحدها بمنزلة صوت الحيوان فى عدم تقديم الفائدة الكاملة[38] .

فاللفظ موضوع لأجل المعنى : وهو سمة له ، وعلامة عليه . ولا يتصور أن تسبق الألفاظ معانيها ، وأن تتقدم عليها فى تصور النفس ؛ لأنه لا يمكن أن تكون أسامى الأشياء قد وضعت قبل معرفة الأشياء .

إن الألفاظ المفردة — التى هى أوضاع اللغة — لم توضع لتعرف معانيها فى أنفسها — كما يقول عبد القاهر الجرجانى — ولكن لكى يضم بعضها إلى بعض ، فيعرف ما بينها من فوائد . والدليل على ذلك أننا إن زعمنا أن الألفاظ التى هى أوضاع اللغة إنما وضعت ليعرف بها معانيها فى أنفسها ، نكون قد وقعنا فى الإحالة ، وهو أن يكون قد وضع للأجناس الأسماء التى وضعت لها لنعرفها بها حتى كأنه لو لم يكونوا قالوا : رجل ، وفرس ، ودار ، لما كان يكون لنا علم بمعانيها ، وحتى لو لم يكونوا قالوا : فعل ويفعل ، لما كنا نعرف الخبر فى نفسه ومن أصله ، ولو لم يكونوا قد قالوا : افعل ، لما كنا نعرف الأمر من أصله ، ولا نجده فى نفوسنا ، وحتى لو لم يكونوا قد وضعوا الحروف لكنا نجهل معانيها ، فلا نعقل نفيا ولا نهيا ولا استفهاما ولا استثناء .

كيف ؟ والمواضعة لا تكون ولا تتصور إلا على معلوم . فمحال أن يوضع اسم أو غير اسم لغير معلوم . ولأن المواضعة كالإشارة ، فكما أنك إذا قلت : خذ ذاك ! لم تكن هذه الإشارة لتعرف السامع المشار إليه فى نفسه ، ولكن ليعلم أنه المقصود من بين سائر الأشياء التى تراها وتبصرها ، كذلك حكم اللفظ مع ما وضع له . ومن هذا الذى يشك أنا لم نعرف الرجل والفرس والضرب والقتل إلا من أساميها ؟ لو كان لذلك مساغ فى العقل ، لكان ينبغى إذا قيل : زيد ، أن تعرف المسمى بهذا الاسم من غير أن تكون قد شاهدته ، أو ذكر لك بصفة .

وإذا افترضنا فى العلم باللغات أنه كان من مبتدأ الأمر إلهاما ، فإن الإلهام فى ذلك إنما يكون بين شيئين يكون أحدهما مثبتا والآخر مثبتا له ، أو يكون أحدهما منفيا والآخر منفيا عنه . وإنه لا يُتصور مثبت من غير مثبت له ، ومنفى من غير منفى عنه . فلما كان الأمر كذلك ، أوجب ذلك ألا يعقل إلا مجموع جملة : فعل واسم ، كقولنا : خرج زيد ، أو اسم واسم كقولنا : زيد خارج . فما عقلناه منه وهو نسبة الخروج إلى زيد ، لا يرجع إلى معانى اللغات ، ولكن إلى كون ألفاظ اللغات سمات لذلك المعنى ، وكونها مرادة بها[39] .

فالوضع ليس عملية جزئية يمكن التوقف عندها ، بل لابد من مجاوزتها حتى تتماسك عناصر التركيب ، كمن يأخذ قطعا من الذهب أو الفضة ، فيذيب بعضها فى بعض حتى تصير قطعة واحدة . وذلك أنك إذا قلت : ضرب زيد عمراً يوم الجمعة ضربا شديدا تأديبا له ، فإنك تحصل من مجموع هذه الكلم كلها على مفهوم هو معنى واحد لا عدّة معان .

ذلك أننا لم نأت بهذه الكلم لتفيد أنفسَ معانيها ، وإنما لتفيد وجوه التعلق التى بين الفعل الذى هو ضرب ، وما عمل فيه ، والأحكام التى هى محصول التعلق . وإذا كان الأمر كذلك فينبغى أن ننظر فى المفعولية من عمرو ، وكون يوم الجمعة زمانا للضرب ، وكون الضرب ضربا شديدا ، وكون التأديب علة للضرب ، أيتصور فيها أن تنفرد عن المعنى الأول الذى هو أصل الفائدة ، وهو إسناد ضرب إلى زيد ، وإثبات الضرب له ، حتى يعقل كون عمرو مفعولا به ، وكون يوم الجمعة مفعولا فيه ، وكون ضربا شديدا مصدرا ، وكون التأديب مفعولا له ، حين يخطر بالبال كون زيد فاعلا للضرب ؟

ذلك لا يتصور ؛ لأن عمرا مفعول لضرب وقع من زيد عليه ، ويوم الجمعة زمان لضرب وقع من زيد ، وضربا شديدا بيان لذلك الضرب ، وكيف هو وما صفته ، والتأديب علة له ، وبيان أنه كان الغرض منه .

وإذا كان ذلك كذلك بان وثبت أن المفهوم من مجموع الكلم معنى واحد لا عدة معان ، وهو إثباتك زيدا فاعلا ضربا لعمرو فى وقت كذا ، وعلى صفة كذا ، ولغرض كذا ؛ ولهذا نقول إنه كلام واحد(٤٠) .

وليس معنى هذا أن عبد القاهر يقول إن الفكر لا يتعلق بمعانى الكلمة المفردة أصلا ، ولكن معناه أنه لا يتعلق بها مجردة عن معانى النحو ، ومنطوقا بها على وجه لا يتأتى معه تقدير معانى النحو وتوخيها فيها ، وإلا فإنك إذا فكرت فى الفعلين أو الاسمين تريد أن تخبر بأحدهما عن الشىء ، وأيهما أولى أن تخبر به عنه ، وأشبه بغرضك ، مثل أن تنظر أيهما أمدح أو أذم ، وفكرت فى الشيئين تريد أن تشبه الشىء بأحدهما أيهما أشبه به ، كنت قد فكرت فى معانى أنفس الكلمات ، إلا أن فكرك ذلك لم يكن إلا من بعد أن توخيت فيها معنى من معانى النحو ، وهو أن أردت جعل الاسم الذى فكرت فيه خبرا عن شىء أردت فيه مدحا أو ذما أو تشبيها ، أو غير ذلك من الأغراض ، ولم تجىء إلى فعل أو اسم ففكرت فيه فردا ، ومن غير أن يكون لك قصد أن تجعله خبرا أو غير خبر(٤١) .

المزية إذن تكون فى التركيب ؛ لأن الألفاظ لا تفيد حتى تأتى على نحو خاص من التأليف ، ووجه معين من الترتيب ؛ فلو أننا عمدنا إلى بيت شعر ، أو فصل نثر ، وعددنا كلماته عدا كيف جاء واتفق ، وأبطلنا نضده ، ونظامه الذى عليه بنى ، وفيه أفرغ المعنى وأجرى ، وغيرنا ترتيبه الذى بخصوصيته أفاد وأبان المراد ، كأن نقول فى (قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل) (منزل قفا ذكرى من نبك حبيب) لأخرجناه من كمال البيان إلى المحال ، وسقطت نسبته من صاحبه ، وقطعت الرحم بينه وبين منشئه ، بل أصبح من المحال أن يكون له إضافة إلى قائل ، ونسب يختص بمتكلم . وفى ثبوت هذا الأصل ما نعلم به أن المعنى الذى كانت له هذه الكلم بيت شعر ، أو فصل خطاب ، هو ترتيبها على طريقة معلومة ، وحصولها على صورة من التأليف مخصوصة . وهذا الحكم ــ أعنى الاختصاص فى الترتيب ــ يقع فى الألفاظ مرتبا على المعانى المرتبة فى النفس ، والمنتظمة فيها على قضية العقل . ولن يتصور فى الألفاظ وجوب تقديم وتأخير ، وتخصيص فى ترتيب وتنزيل . وعلى ذلك وضعت المراتب والمنازل والجمل المركبة ، وأقسام الكلام المدونة ، فقيل : من حق هذا أن يسبق ذلك ، ومن حكم ما هاهنا أن يقع هنالك(٤٢) .

وأما من يحاول إرجاع المزية والفضيلة إلى الألفاظ المفردة ، فالغالب أنه يجعلها صفة للألفاظ لأجل دلالتها الوضعية على مسمياتها ، ويحتمل احتمالاً بعيدا أن تجعل صفة للألفاظ لا من جهة دلالتها على مسمياتها . ويتصدى فخر الدين الرازى لإبطال هذين الاحتمالين . فأما ما يدل على فساد الاحتمال الأول فوجهان :

الأول : أنه من المحال أن يكون بين اللفظين تفاضل فى الدلالة الوضعية حتى يكون أحد المترادفين أدل على مفهومه من الآخر ، سواء كانا من لغة واحدة ، أو من لغتين ، أو يكون الموضوع لمفهوم أدل عليه من الموضوع لمفهوم آخر عليه . ولما امتنع التفاوت فى الدلالة ، امتنع التفاوت فى الفصاحة .

الثانى : لو كانت الفصاحة لأجل الدلالة اللفظية لكانت مقابلة اللفظة بمرادفها معارضة لها ، وكانت الترجمة معارضة لها .

أما ما يدل على بطلان الاحتمال الثانى فوجهان :

الأول : الفصاحة لو كانت صفة للفظ لكانت إما ثابتة لآحاد الحروف ، والعلم ببطلانه ظاهر ضرورى ، أو لمجموع آحادها ، وهو محال ، فإن حصول المجموع لما كان ممتنعا امتنع اتصافه بصفة ثبوتية ؛ لأن ما لا يكون ثابتا لا يثبت له غيره .

الثانى : لو كانت الفصاحة عائدة إلى الكلمة من حيث تركبها من الحروف ، لكان الجاهل بالعربية إذا سمع الكلام العربى الفصيح عرف فصاحته(٤٣) .

(٧)

والبحث فى دلالة الألفاظ على ما تدل عليه عملية ذات أبعاد واسعة ، بعضها يتصل بالبحث المنطقى ، وبعضها يتصل بالبحث الأصولى ، وبعضها بالبحث البلاغى ، وبعضها بمباحث اللغة .

والمقارنة بين اللفظ والمعنى تأتى من رصد الدائرة التى تمثل كل واحد منهما ومقارنتها بالأخرى ، حيث تتطابق الدائرتان تمام التطابق أحيانا . ولذا سميت الدلالة هنا دلالة المطابقة ، كدلالة الإنسان والفرس والأسد على هذه الحقائق المخصوصة ؛ فإنها مرشدة بالوضع عند إطلاقها على معانيها المعقولة . ويلاحظ هنا عدة أمور :

الأول : أنه لا يلزم فى كل معنى من المعانى أن يكون له لفظ يدل عليه ، بل ربما كان هذا محالا .

الثانى : أن وضع الألفاظ إنما هو للدلالة على المعانى الذهنية دون الموجودات الخارجية ؛ لأن الألقاب تختلف على المسميات من جهة ما يفهم من الصورة الذهنية دون الموجود الخارجى .

الثالث : أن الألفاظ التى اتفق على مواضعتها لمسميات مشهورة يجب أن تكون بحيث يسهل الوقوع عليها من الخاصة والعامة ، كما يجب ألا تكون موضوعة بإزاء المعانى الدقيقة التى لا يفهمها إلا من له ذكاء خاص ، أو إلمام بثقافة معينة .

وأحيانا قد لا تتطابق الدائرتان ، بل يحدث نوع اهتزاز يخلخل من هذا التطابق ، فلا تدرك المعانى من الألفاظ مباشرة ، بل من خلال عملية عقلية تحاول استبطان الدلالة الأصلية للوصول إلى محتوياتها الجزئية فتستفيدها ضمنا .

فلفظ الفرس والأسد والإنسان يمكن أن يدرك منها بعض ما تتضمنه من دلالات ، كالجمحية والحيوانية والإنسانية ؛ فإن هذه المعانى كلها تدل عليها هذه الألفاظ عند الإطلاق ، فهى تتضمنها من حيث إن هذه الحقائق لا تتعقل من دون الصفات المذكورة ، فدلالتها من جهة تضمنها إياها .

وقد تجاوز المقارنة إطار الدائرتين إلى عملية الربط بينهما من خلال مفهومات تلزم عنها ، وذلك كأن نفهم من لفظ الإنسان والفرس أنهما متحركان ، وأنهما شاغلان للجهة ، وغير ذلك من الأمور اللازمة(٤٤) .

وتأتى بعد المواضعة عملية أخذ الألفاظ ــ بوصفها علامات ــ لطبائعها على مستويات تلعب دورا مؤثرا فى البناء التركيبى ، بحيث نستطيع من خلال رصدها تعرف طبيعة النظام اللغوى الذى يسيطر عليها ، سواء فى مستوى الأداء الإخبارى المألوف ، أو مستوى

الأداء فى الصياغة الأدبية بما تحويه من عدول عن نمط المواضعة وحدودها المرسومة .

ويتابع العلوى هذه العملية فى تدقيق يتناول فيه بناء اللفظة وما يمكن أن ينتج عنه من دلالة ، كما يتناول جزئيات هذا البناء ودورها فى الدلالة أيضا ، ثم يتدرج إلى التركيب ليلاحظ عناصره التكوينية .

فاللفظ قد لا يدل على شىء من أجزائه ، وهو المفرد ، فإن كل واحد من أجزائه لا يدل على شىء .

ذلك أن اللفظ المفرد إما أن يكون معناه مستقلا بالمفهومية ، بحيث لا يحتاج فى فهم معناه الإفرادى إلى غيره ، أو لا يكون كذلك ؛ والثانى هو الحرف . والأول إما أن يكون اللفظ الدال عليه دالا على الزمان المعين لمعناه أو لايكون دالا ؛ فإن دل فهو الفعل ، وإن لم يدل فهو الاسم .

ثم الاسم إن كان دالا على معنى جزئى ، فهو إن كان كناية فهو (المضمر) ، وإن كان غير مكنىً عنه فهو (العلم) ، وإن كان دالا على معنى كلى ، فهو إما أن يكون اسما للماهية نفسها ، فهو (اسم الجنس) ، كالرجل والسواد ، وإن كان مفيدا لوصف من الأوصاف فهو (الاسم المشتق) ، كالضارب والقاتل .

ثم اللفظ المفرد والمعنى قد يتحدان جميعا ، أو يتكثران ، أو يتكثر اللفظ ويتحد المعنى ، أو العكس . وينتج من ذلك توصيف للمفردات يعطيها نوعا من التمايز .

ذلك أنه إذا اتحد اللفظ والمعنى جميعا ، ننظر فى المسمى ، فإن كان تصوره مانعا من الشركة فهو (الاسم العلم) ، وإن لم يكن مانعا ، فحصول ذلك المعنى من تلك الألفاظ إما أن يكون على وجه الاستواء من غير زيادة أو لا يكون . فإن كان على جهة الاستواء لا غير فهو (المتواطىء) ، كإنسان ورجل ؛ وإن كان مع الاستواء إفادة الشمول والإحاطة فهو (المستغرق) ؛ وإن تكثرت الألفاظ والمعانى ، فتلك هى الألفاظ (المتباينة) ، كالسماء والأرض والإنسان ؛ وإن تكثرت الألفاظ واتحد المعنى ، فهى الألفاظ (المترادفة) ، كالعلم والمعرفة والدراية وغير ذلك . وإن اتحد اللفظ وتكثر المعنى فهو (المشترك) . ثم ينتقل العلوى إلى مستوى التركيب فيتابعه تفصيليا من خلال تحديد الغرض الأساسى منه ، وهو الإفادة والإفهام . لكن هذه الإفادة تتنوع وتتكثر حتى تصل إلى رسم حدود الجمل وما تحتمله من إمكانات تعبيرية من خلال تقسيمها المعروف إلى خبرية وإنشائية(٤٥) .

وطبيعة العلامة تقتضى الاختصاص ، على معنى أن دلالة اللفظ على مسمى دون مسمى مع استواء نسبته إليهما يمتنع . والاختصاص لكونه أمرا ممكنا يستدعى فى تحققه مؤثرا مخصصا . وذلك المخصص إما أنه الذات أو غيرها . وغيرها يقودنا إلى الله أو غيره . ولا يعقل أن يكون المخصص أمرا ذاتيا ؛ لأن ما بالذات لا يزول بالغير . وعلى هذا ما كان ممكنا أن ينتقل اللفظ من الحقيقة إلى المجاز ، كما أنه لو كانت دلالته ذاتية لامتنع ألاّ تدلنا الكلمات الهندية ـ مثلا ـ على معانيها ، ولكان يمتنع اشتراك اللفظ بين متنافيين (كالناهل) للعطشان والريان ، و (كالجون) للأسود والأبيض ، لاستلزامها ثبوت المعنى مع انتفائه .

ومن هذا المنطلق يرى السكاكى أن المفردات (رموز) على معانيها ، وإن كان هذا لا ينفى وجود فوارق صوتية فى مفردات الحروف تختص بها ، كالجهر والهمس ، والشدة والرخاوة ؛ وهى ذات تأثير دلالى محدود ، « مثل ما ترى فى (الفصم) بالفاء الذى هو حرف رخو ، لكسر الشىء من غير أن يبين ؛ و (القصم) بالقاف الذى هو حرف شديد ، لكسر الشىء حتى يبين ؛ وفى (الثلم) بالميم الذى هو حرف خفيف ، ما يبنى للخلل فى الجدار ، و (الثلب) بالباء الذى هو حرف شديد ، للخلل فى العرض ؛ وفى (الزفير) بالفاء لصوت الحمار ، و(الزئير) بالهمز الذى هو شديد لصوت الأسد ، وما شاكل ذلك ، وأن للتركيب (كالفعلان) و (الفُعلى) بتحريك العين منهما مثل : (النزوان) و (الحيدى) ، و (فَعُل) مثل (شرف) ، وغير ذلك ، خواص أيضا ؛ فيلزم فيها ما يلزم فى الحروف . وفى ذلك نوع تأثير لأنفس الكلم فى اختصاصها بالمعانى . . . . . والمرجع بالآخرة أمر واحد ، وهو الوضع »(٤٦) .

هكذا أدى التفكير فى مفردات اللغة إلى تأكيد عملية تقسيمها إلى وحدات محددة تعتمد على قيم المخالفة فى إثبات تمايزها ؛ ومن ثم تبع هذا التمايز استخدامها بوصفها علامات يُستحضر بها التصور الذهنى لدى المتلقى ، لكن الذى لا شك فيه أن هذه العلامات تأتى محملة بكثير من خبرات قائلها وتجاربه ، على نحو يكسبها طابعا ذاتيا بخاصة فى مجال التعامل الإبداعى .

ثم ينضاف إلى ذلك بعض تلك الملاحظات الصوتية التى لا حظها رجل كالسكاكى ؛ وهى ملاحظات لا يمكن إغفالها إغفالا كاملا إذا أردنا أن نقيس ضغوط الدلالة فى عملية التوصيل ، كما لا يمكن إغفالها إذا أردنا أن نحلل نصا لغويا للكشف عن نظامه الداخلى ، واستكناه البنية الجمالية المبيتة فيه .

ومن قبل السكاكى كانت هناك ملاحظات مقتضبة أحيانا وموسعة أحيانا ، تدور حول صلة اللفظ بمدلوله . وقد استرعى ذلك أنظار اليونان القدماء ، وشغلتهم هذه الصلة ، وهل هى طبيعية كالتى بين الأسباب الكونية وما يتسبب عنها ؟ وهل هى كالصلة بين النار والاحتراق ، وككل تلك القوانين الكونية وما يترتب عليها من ظواهر أو خواص ؟

وكان من نتيجة ذلك أن ظهرت محاولات للربط بين الألفاظ ومدلولاتها ربطا وثيقا ، وجعلها سببا طبيعيا للفهم والإدراك ؛ فهناك تلازم ضرورى بين الدلالة والنطق .

(٨)

ويبدو أن هذا التفكير أثر بشكل أو بآخر فى الدراسات اللغوية العربية ، وظهر أثره واضحا عند رجل كابن جنى فى خصائصه ، الذى حاول أن يقنن العلاقة الطبيعية بين اللفظ ومعناه .

وقد جاء التقنين على مستويات ثلاثة :

المستوى الأول : نجد فيه نوعا من التلاقى فى المعنى وإن اختلف المبنى ، حيث يكون للمعنى الواحد أسماء كثيرة . فإذا بحثنا عن أصل كل اسم منها وجدنا معناه يفضى إلى معنى صاحبه .

ومن ذلك قولهم (خُلُق الإنسان) ؛ فهو فى مبناه على (فُعُل) ، من (خلقت الشىء) أى (ملسته) ؛ ومنه (صخرة خلقاء) ،

(للملساء) ؛ ومعناه أن خلق الإنسان هو ما قدر لـه ورتب عليه . فكأنه أمر قد استقر وزال عنه الشك .

وقد يتلاقى وزنان مختلفان على دلالة واحدة مثل (الصُّوار) الذى يقال للقطعة من المسك ، قال الأعشى :

إذا تـقـوم يـضـوع المسـك أصـورة
والـعـنـبـر الـورد مـن أردانها شـمـل

فقيل له (صُوار) لأنه (فُعال) من صاره يصوره إذا عطفه وثناه ؛ وإنما قيل له ذلك لأنه يجذب حاسة من يشمه إليه ، وليس من خبائث الأرواح فيعرض عنه(٤٧) .

المستوى الثانى : يتلاقى فيه المبنى والمعنى عندما نأخذ أصلا من الأصول الثلاثية فنعقد عليه وعلى تقاليبه الستة معنى واحدا ، تجمع التراكيب الستة وما يتصرف من كل واحد منها عليه . من ذلك تقليب مادة (ج ب ر) ، فهى أين وقعت للقوة والشدة ؛ منها (جبرت العظم والفقير) إذا قويتها وشددت منها ؛ ومنها (الجَبْر) الملك لقوته وتقويته لغيره ؛ ومنها (رجل مجرب) إذا جرسته الأمور ونجذته ، فقويت منته ؛ ومنه (الجراب) ، لأنه يحفظ ما فيه ؛ ومنها (الأبجر والبُجرة) ، وهو القوى السرة ؛ ومنه (البرج) ، لقوته فى نفسه ، وقوة ما يليه به ، وكذلك (البرَج) لنقاء بياض العين وصفاء سوادها ، هو قوة أمرها ؛ ومنها (رجَبت) الرجل إذا عظمته وقويت أمره ؛ ومنها (رجب) لتعظيمهم إياه عن القتال فيه ، وإذا كرمت النخلة على أهلها فمالت دعموها بـ (الرجبة) ، ومنها (الرباجى) وهو الرجل يفخر بأكثر من فعله(٤٨) .

المستوى الثالث : تتقارب فيه المبانى والمعانى ؛ وقد يكون المبنى على ثلاثة أحرف مثل (ولوقة) و (ألوقة)(٤٩) ، و (ينجوج) و(ألنجوج)(٥٠) .

وقد يتقارب المبنيان فيكون أحدهما ثلاثيا والآخر رباعيا ، أو يكون رباعيا والآخر خماسيا ، مثل (سبط) و (سبطر) ، و(لؤلؤ) و(لآل) .

ثم يتسع الباب لتقارب المبانى نتيجة لتقارب المعانى فى مثل قول الله سبحانه : ﴿ ألم تر أنا أرسلنا الشياطين على الكافرين تؤزهم أزا ﴾ ، أى تزعجهم وتقلقهم ؛ فهذا فى معنى (تهزهم هزا) . والهمزة أخت الهاء ؛ فتقارب اللفظان لتقارب المعنيين(٥١) .

ويضيف ابن جنى إلى ذلك بعض ملاحظاته الدقيقة ، التى تؤكد وجود نوع من التناسب بين المبنى والمعنى ؛ فالمصادر الرباعية المضعّفة تأتى للتكرير ، نحو (الزعزعة والقلقلة والصلصلة والقعقعة والصعصعة والجرجرة والقرقرة) .

وكذلك تأتى (الفَعَلى) فى المصادر والصفات للسرعة ، نحو (البشكى) و (الجمزى) و (الولقى) .

وكذلك تأتى (استفعل) فى أكثر الأمر للطلب نحو (استسقى واستطعم واستوهب واستمنح) .

كما لاحظ الرجل أن تكرير العين فى المبنى دليل على تكرير المعنى فى الفعل ، مثل (كسّر وقطّع وفتّح وغلّق) . وهذا الدليل نابع من وجود علاقة بين هذا التكرير وقوة المعنى ؛ فقوة اللفظ ينبغى أن تقابل قوة الفعل . والعين أقوى من الفاء واللام ، وذلك لأنها واسطة لهما ، فصارا كأنهما سياج لها .

ويتبع ذلك فى باب المبالغة تكرار اللام إذا تكررت العين معها نحو (دمكمك ، وصمحمح ، وعركرك ، وعصبصب ، وغشمشم) .

وقد يكون اختيار الحروف نتيجة لتشابه أصواتها بالأحداث اعتمادا على ترتيبها ، وتقديم ما يضاهى أول الحدث وتأخير ما يضاهى آخره ، وتوسيط ما يضاهى أوسطه ، سوقا للحروف على سمت المعنى المقصود ، والغرض المطلوب . وذلك قولهم : (بحث) فالباء لغلظها تشبه بصوتها خفقة الكف على الأرض ، والحاء لصحلها تشبه مخالب الأسد وبراثن الذئب ونحوهما إذا غارت فى الأرض ، والثاء للنفث والبث للتراب .

وقد بُنى كثير من المفردات من خلال تسمية الأشياء بأصواتها ، مثل (غاق) للغراب لصوته ، وقول الشاعر :

بـيـنـا نـحـن مـرتـعـون بـفـلـج
قـالـت الـدُّلَّـح الـرِّواء إنـيـه

فهذا حكاية لرزمة السحاب وحنين الرعد .

ومنه قولهم : بسملت ، وهيللت ، وحولقت ؛ فكل ذلك وأشباهه إنما يرجع فى اشتقاقه إلى الأصوات(٥٢) .

وبالرغم من أن ابن جنى وغيره من اللغويين قد تكلفوا كثيرا من العنت والجهد فى مثل هذه البحوث ، وبذلوا جهدا سخيا فى الكشف عن علاقة اللفظ بالمعنى ـ بالرغم من ذلك يظل هذا الجهد فى حدود الإطار الجزئى الذى لا يمكن تتبعه فى نظام اللغة بوصفه نسقا مطردا .

لقد آلت المسألة فى نهاية الأمر إلى مسلكين ؛ أحدهما يربط اللغة ومفرداتها بالدلالة ربطا طبيعيا ، ويرى أن التدخل البشرى جاء من خلال رصد الظواهر الخارجية ؛ ثم ربطها بحركة الإدراك الحسى ، لتتحول العلاقة تبعا لذلك إلى نوع من التطابق الذى لا ينفك أبدا .

والمسلك الآخر يرى أن هناك حركة للصياغة جاءت عن وعى وقصد من خلال وجود تصور أولى للاتفاق بين أفراد المجتمع لاستخدام رمز معين ليدل على ظاهرة معينة ؛ أى أن مسألة الجبرية فى تلازم اللفظ والمعنى تأتى من خلال اتفاق بين أفراد . ومن هنا يجوز لهم أن يحوروا فى هذا الاتفاق ، ويخلخلوا أصول هذا التواضع ، بحسب ما يعن لهم من ناحية ، وبحسب احتياجاتهم من ناحية أخرى .

الهوامش

(١) انظر ابن سيده : المخصص . تحقيق لجنة التراث العربى ـ دار الآفاق الجديدة ـ بيروت ـ السفر الثالث عشر : ١٥٤ .

(٢) انظر : لسان العرب ـ طبعة دار المعارف : ٣٠٨٤ .

(٣) الفروق اللغوية ـ أبو هلال العسكرى ـ تحقيق حسام الدين القدسى . دار الكتب العلمية ـ لبنان سنة ١٩٨١ : ٥٤ .

(٤) السابق : ٥٥ .

(٥) السابق : ٥٥ .
(٦) السابق : ٥٦ .
(٧) لسان العرب : ١٧٢٧ .
(٨) انظر د. زكى نجيب محمود : من زاوية فلسفية . دار الشروق ـ الطبعة الثالثة سنة١٩٨٢ : ٩٩ ـ ١٠٣ .
(٩) الجاحظ : البيان والتبيين . تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون ـ لجنة التأليف والترجمة والنشر ـ القاهرة سنة ١٩٤٨ : ٧٦/١ .
(١٠) السابق : ٧٦/١ .
(١١) الرمانى : إعجاز القرآن ـ ضمن ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن للرمانى والخطابى وعبد القاهر ـ تحقيق محمد خلف الله و الدكتور محمد زغلول سلام ـ دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٨ : ١٠٦ ، ١٠٧ .
(١٢) البيان والتبيين : ٧٨/١ .
(١٣) انظر السابق : ٧٨/١ .
(١٤) السابق : ٧٩/١ ، ٨٠ .
(١٥) صبح الأعشى ـ القلقشندى ـ دار الكتب المصرية سنة ١٩٢٨ : ٥/٣ .
(١٦) البيان والتبين : ٨٠/١ .
(١٧) السابق : ٨١/١ ، ٨٢ .
(١٨) الفارابى : كتاب الحروف ـ تحقيق محسن مهدى ـ دار المشرق ـ بيروت سنة ١٩٦٩ : ٦٢ ـ ٦٤
(١٩) البيان والتبيين : ٧٥/١ .
(٢٠) السابق : ٧٥/١ .
(٢١) كتاب الحروف : ١٣٧ .
(٢٢) الفروق اللغوية : ١٠ .
(٢٣) انظر : اللغة العربية ، معناها ومبناها . د. تمام حسان ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٩ : ٧٦ ، ٧٧ .
(٢٤) البيان والتبيين : ٧٩/١ .
(٢٥) سر الفصاحة ـ ابن سنان الخفاجى ـ شرح وتصحيح عبد المتعال الصعيدى صبيح بمصر ، سنة ١٩٦٩ : ٢٢ .
(٢٦) السكاكى : مفتاح العلوم ـ دار الكتب العلمية بلبنان : ٤ .
(٢٧) السابق : ٦١ .
(٢٨) ابن يعقوب المغربى : مواهب الفتاح ـ ضمن كتاب شروح التلخيص ،عيسى البابى الحلبى بمصر سنة ١٩٣٧ : ٨/٤ ـ ١٠.
(٢٩) دلالة الألفاظ ـ د. إبراهيم أنيس ـ الأنجلو المصرية سنة ١٩٧٦ : ٤٢ .
(٣٠) ابن جنى : الخصائص ـ تحقيق محمد على النجار ـ عالم الكتب . بيروت سنة ١٩٧٣ : ١٧/١ .
(٣١) شرح العلامة (ابن عقيل على ألفية ابن مالك) ـ مصطفى البابى الحلبى بمصر سنة ١٣٤٤ هـ : ٣ .
(٣٢) الخصائص : ٤٤/١ .
(٣٣) سر الفصاحة : ٣٣ .
(٣٤) انظر كتاب الحروف : ٦٧ .
(٣٥) السابق : ١٤٠ ، ١٤١ .
(٣٦) السابق : ٧٦ .
(٣٧) يحيى العلوى ـ الطراز ـ المتقطف بمصر سنة ١٩١٤ : ١٢٢/١ ، ١٢٣ .
(٣٨) انظر : نهاية الإيجاز فى دراية الإعجاز ـ فخر الدين الرازى ـ الآداب والمؤيد بمصر سنة ١٣١٧ هـ : ٣٦ .
(٣٩) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز ـ تعليق وشرح محمد عبد المنعم خفاجى . مكتبة القاهرة سنة ١٩٦٩ : ٤٧٣، ٤٧٤ .
(٤٠) السابق : ٣٧٦ .
(٤١) السابق : ٣٧٤ ، ٣٧٥ .
(٤٢) عبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة ـ دار المعرفة بلبنان سنة ١٩٧٨ : ٢ ، ٣ .
(٤٣) نهاية الإيجاز : ١٢ ، ١٣ .
(٤٤) انظر : الطراز : ٣٤/١ ـ ٣٨ .
(٤٥) السابق : ٤٠/١ ـ ٤٣ .
(٤٦) مفتاح العلوم : ١٥١ .
(٤٧) الخصائص : ١١٣/٢ ـ ١١٨ .
(٤٨) السابق : ١٣٣/٢ ـ ١٣٦ .
(٤٩) اللوقة والألوقة : طعام جيد من الزبد والرطب .
(٥٠) عود طيب الرائحة يتبخر به .
(٥١) الخصائص : ١٤٥/٢ ـ ١٤٧ .
(٥٢) السابق : ١٥٢/٢ ـ ١٦٥ .

الشعر وصفة الشعر في التراث*

حمادي صمود

مازلنا نقرأ بين الحين والحين مقالات حادّة اللهجة ، تتصل بالكتابة الشعرية ، يطالب بعضها بدفع حركة التجديد إلى أقصاها ، بحثاً عن الشكل الممكن الذى يستجيب لحاجات التعبير المتطورة ، ويبنى كيانا إيقاعيا ودلاليا مندسّا فى العصر ، فى حِلّ من مراسم الشعر التقليدية ، ويصادر بعضها . وقد مضى على بدايات التجديد ما يزيد على نصف قرن ! هذا حقّ . وباسم سلطة التّراث مازال هناك من يشككون فى كثير ممّا أنجز ضمن حركات التجديد من معالم شعرية متميزة ، ويذهبون فى الاحتجاج لسمت العرب فى كتابة الشعر مذاهب تزيد فى قطع صلته بالعصر من حيث تريد تدعيمها .

ويشعر القارىء أنّه واقع فى الحالتين فى دائرة تسلّط خطابين متنابذين يصعب التقريب بينهما ، لأنهما ـ وراء قضايا الشّعر والأدب ـ يدافعان عن مواقع فكرية وأيديولوجية مختلفة اختلافا يصل إلى القطيعة أحيانا .

إنّ النقاش فى قضايا الكتابة ، كالنقاش فى غيرها من الإشكالات المطروحة علينا فى تبيّن مسالك التطّور ، مفعمٌ إلى حدّ التشبّع بالأهواء والنّزعات والانتماءات . ولذلك نجد الكلام يقال والنصوص تبنى على مقاس النصّ المضادّ لا على مقتضيات البحث والتبيّن . ومن هنا انبنى هذا النقاش على غموض المفاهيم وتداخلها ، وربّما تعمّد الخلط بينها .

قد يكون كلامنا متأثرا بما نقرأ فى تونس ، وقد لا تكون المسألة مطروحة فى بعض البلدان العربية على هذا النحو ؛ ولكنّنا لاحظنا أننا نشترك فى عدم الإقبال إقبالا جدّيا على ترشيد « المعركة » وتطويق الخطاب الأيديولوجى الآخذ برقابها .

وإنّنا فى هذا المقال نشارك بجهد متواضع فى هذا التطويق ، بالتمييز بين مفهومين فى دراسة الشعر : التمييز بين الشعر نمطاً للكتابة والشعر صفة للكلام ورشحا عنه ؛ وهو الثنائى القائم فى الدراسات الإنشائية بين الشعر والشعرية ، أو بصفة أوسع بين الشعر و« الأدبية » ؛ أى بين الوجه المخصوص للكتابة ، والقوانين الإنشائية الكلية ، التى لا يمثل النّمط المخصوص إلاّ إمكانية من إمكانات تحققها .

ـ الشعر طريقة فى الكتابة :

لم تلق مقولة من مقولات التّراث من الانتقاد ما لقى حدّ الشعر فى قولهم :

« الشعر كلام موزون مقفى ، دال على معنى » .

وقد رأى فيه دعاة التجديد قتلا للشّعر ومعطلا للإبداع ؛ لأنه حدّ يضع الشعراء فى شروط الاتّباع ، ويخضعهم لنموذج تقليدى يقوم على الإيقاع الخارجى البسيط ، وليس فيه أيّة قدرة تحويلية تثرى الإبداع وتطوره . ورأوا فى انبناء البيت على الانتظام رتابة مملة ، كما عدوا القافية قيدا شكليا يحول عمل الشاعر إلى جَرْى وراء الموافقة الصوتية وإن كان على حساب المعنى .

ولقد جمع أدونيس المعانى السابقة فى قوله :

«الشعر هو الكلام الموزون المقفى ، عبارة تشوّه الشّعر ؛ فهى العلامة والشّاهد على المحدوديّة والانغلاق ، وهى إلى ذلك معيار يناقض الطبيعة الشعرية العربية ذاتها ؛ فهذه الطبيعة عفوية ، فطرية ، انبثاقيّة ، وذلك حكم عقل منطقى »[1] .

* قدم هذا البحث إلى مهرجان المربد السادس ، نوفمبر ١٩٨٥.

من هذا المنطلق طالبت أجيال من الشعراء بمجاوزة نظام القصيدة ، وتأسيس كتابة جديدة لا تلتزم بمراسم الشعر العربي كما حدّدتها الممارسة الطويلة ودعّمها الخطاب النّقدي الدّائر على تلك الممارسة .

وتمت المجاوزة على مراحل :

- مرحلة تناولت معمار القصيدة الغرضي بتخليصها من المطالع التقليدية وربطها بالعصر . والأكيد أن المضامين الجديدة أسهمت بقسط وفير فى تخليصها من المطالع والمقدّمات . وهذه المجاوزة هى ، متى استثنينا بعض الشّعراء ، قدر مشترك بين الشعراء منذ ما يزيد على نصف قرن .

ويبدو أنّ القصيدة العمودية تسير فى اتجاه الانفصال عن تجربة الشاعر العربي القديم ؛ ولم يبق يربطها بتلك التجربة ، فى الظاهر ، إلاّ البنية الصّوتيّة الخارجيّة .

- مجاوزة ثانية تناولت معمار القصيدة فى اتجاه أفقى بالتخلص من حيز البيت ، وسلوك أسلوب جديد فى الحلول بالمكان وتنظيمه ، مقام على رفض أن يرتبط القول بكم صوتى مرتّب على نحو ما ينزّل بمكان لا تبنيه عمليّة الشّعر ذاتها . ومعنى ما تقدم التمردُ على أهم ركن من أركان الشعر القديم ، المتمثل فى التوازى الصوتى المعنوى الذى يفرضه ورود القافية قفلا للبيت ، يصبّ ما قبله فيه ، ويشد هو ما جاء قبله إليه .

وقد قامت بأعباء هذه المرحلة حركة ما سمى بالشعر الحرّ الذى تعود الرّيادة فيه للعراق بلا منازع .

وعلى ما حظيت به هذه الحركة من اهتمام ، وما ألف فى شأنها من دراسات جدّية عميقة ، فإنّنا لا نستطيع الرّبط بدقة بينها وبين خصائص المرحلة التاريخية التى شبّت فيها ، ومعرفة ما إذا كانت هذه الحركة إيذانا بانقطاع فى مستوى ما يؤسس ذاتنا الثقافية ، أم أنها - على ما تعلن من ابتعاد عن النموذج ، وانفصال عنه - حركة فى السطح تُباشر التّواصل إذ تعلن الانقطاع .

والرّأى عندنا ، وهو رأى نقوله ولا نتشبّث به ، أنّ الحركة تقوم وظيفيّا على نقيضتين :

(أ) - الإعلان عن تأزّم القصيدة التقليدية ، وصعوبة أن يتواصل نمطها .

(ب) تثبيتها ودعمها بالمبادرة إلى تبديلها بالحفاظ على كثير من مقوّماتها .

وهذه الخصائص من طبيعة الفكر الإصلاحى . ويكون من المفيد أن ننفذ إلى داخل التجربة الجديدة ، لنفهم طبيعة الكيان الذى تريد تأسيسه .

- مرحلة ثالثة نعيشها اليوم ، يعلن أصحابها ضرورة مجاوزة المجاوزة . وقد تجلّى ذلك فى أشكال مختلفة هى : « غير العمودى والحر» ، و « قصيدة النثر » أو « النثيرة » وما إلى هذه التسميات التى تمتلىء بها مجلاتنا الأدبية .

إنّ الشعر المعاصر سَعْى دائب للرّبط بين تجليات الإبداع باللغة و « روح العصر » ؛ وهو قطب الرّحى فى إشكالية الحداثة والمعاصرة ، التى تسعى جلّ مظاهر الخطاب العربى لأنْ تكون فى صلبها . وقد أعطت حركات التجديد إنتاجا شعريّا متميزا ، كما استطاعت بعض التجارب تحويل الشّعر عن النّمط البيانى القديم ، والزج به فى مغامرة الكتابة الجادّة المضنية .

وليس فى نيّة هذا المقال استنقاص هذه الحركة ؛ فلقد غدت معلما من معالم ثقافتنا ، واستطاعت أن تغيّر بعمق ذائقتنا الفنّية إنشاء وتقبلا . وإنّما غرضنا ما أحاط بتجربة الحداثة فى الشعر من القراءات التى قام بها الشعراء والنقّاد فى صورة مجادلات أو بيانات أو دراسات تبينّ لنا بعد القراءة أن فيها كثيرا من التحامل فى الحكم ، وربما التجنى على القدماء فى نظريّتهم فى الشعر .

فما معنى تعريفهم الشعر بعنصرى الوزن والقافية ؟

النّظر فى تعريف الشعر منفصلا عن النثر نظر قاصر لا يستطيع أن ينفذ إلى جوهر هذا الحدّ ، لأنّه مستمد من المقابلة ذاتها . فالخصائص المميزة لأحد النّمطين ليست مستمدة ممّا فيه ولكن بما ليس فى غيره . وهو أمر تسكت عنه جلّ الكتابات ، ويؤدى السّكوت إلى سوء التقدير ، ويغلق دون النّظريّة العربية فى الشّعر منفذا من منافذ فهمها لعدم تقدير النّسق الذى بنته واعتمدت عليه .

وبقراءة النّصوص القديمة يتبينّ أنّ النظم/النّثر زوج منهجى استعمل لوصف مجمل الإنجازات اللغوية فى باب ما سمّوه تأليف العبارة .

يقول ابن وهب الكاتب (القرن الرابع) :

«واعلم أنّ سائر العبارة فى لسان العرب إمّا أن يكون منظوما أو منثورا ؛ والمنظوم هو الشعر والمنثور هو الكلام »[٢] .

وقد وجدوا للمفهومين قدرة إجرائية كافية للإحاطة بأصناف الكلام . ولم تكن مجارى الخطاب تحوجهم إلى أكثر من التنويع على هذه الأصول ، فكان الشعر قصيدا ورجزا ومسمّطا ومزدوجا . ولم يخل المنثور من أن يكون خطابة أو ترسلا أو احتجاجا أو حديثا . . .

لذلك سعوا إلى ضبط خصائص كلّ نمط بحمل الواحد على الآخر ، فكان أن قابلوا بين :

- الشعر/الكلام .
- القول الشعرى/القول الحقيقى .
- القول الشعرى/القول العادى .
- الشّعر/غير الشّعر[٣] .

وقد جمع ابن طباطبا العلوى كلّ هذه المشاغل فى تعريفه : « الشعر كلام منظوم بائن عن المنثور الذى يستعمله النّاس فى مخاطباتهم بما خص به من النّظم »[٤] .

وواضح فى هذا الحدّ عد الانتظام أو النّظم خاصّية مميزة للشعر ، بل المميز الوحيد بين النّمطين . ومعنى هذا أنّها مؤشر النّمط وراسمه الأساسى والدّال عليه . ويتأكد هذا المعنى بعدم وقوف الحدّ على نوع من النثر ، وإنّما هو تمييز بين الشعر ومختلف تجليّات النثر . ونصوص التراث فى حدّ الشعر تؤكد كلها أن الانتظام وزنا وقافية من خصائص الشعر ومميزاته ، حتى إنّ بعضهم عدّها من جوهره ، تمكن له فى جنسه بقدر اشتماله عليها .

«الوزن أعظم أركان حدّ الشعر وأولاها به خصوصيّة »[٥] .

« إنّ بنية الشّعر إنّما هو التّسجيع والتّقفية ؛ فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه كان أدخل له فى باب الشعر ، وأخرج له عن مذهب النثر »(٦) .

« إنّ الأوزان ممّا يتقوم به الشّعر ، ويعدّ من جملة جوهره »(٧) .

ومفهوم الانتظام مفهوم شكلى صوتى ، علقوه بالوزن والقافية . وعندما تبين لهم أن الطاقة التمييزية للمفهومين ليست قاطعة ، أضافوا ضوابط أخرى ، أهمّها القصد ، الذى ذكرته بعض التعريفات لأسباب عقائدية واضحة .

إذن فالوزن والقافية يمثلان عناصر صوتيّة إيقاعية وظيفتها تمييزية ، وهى أكبر المداخل إلى نظرية الأجناس فى الأدب . وقد تعلق التمييز بالبنية الخارجية ؛ إذْ يحْمل المصطلح على أديمه مادّتيه بالنظر إلى النظم والنثر بوصفهما صورتين مادّيتين ، استعارهما النقاد للكلام من نظم الدّرّ أو الحبّ ونثره . فالنثر صورة على غير رسم ، فى حين أن النّظم صورة على هيئة معلومة ورسم بيّن .

وعلى هذا التّمييز انبنت نظريتهم فى القدرة والبراعة والتفوق ، ومنه استمدوا أكثر حججهم للشعر على النثر .

فبراعة المنشىء ، وتفضيل شاعر على شاعر ، وتحديد مراتب الشعراء ، أمور مرتبطة بفكرة القيد . إنّ البيت جملة من القيود الصوتية الإيقاعية المعنوية ؛ والشاعر مطالب أن يذيب فى مساحة البيت البنية الصوتية والبنية المعنوية ، وأن يشغل هذا الحيز المحدود برسم لغوى يجاوزه بما يحرك فى اللغة من طاقات الإيحاء والرمز .

إن القدرة والبراعة فى الانتقال من حال من لا يبذل جهدا فى إتيان اللغة ، لأنها تنثال عليه انثيالا بما هى جزء من طبيعته ، وأهم مقوم من مقومات آدميته ؛ وهى حال من يؤدى اللغة ولا شعور بوجودها بما هى تشكل ، لأنها تجرى فى كلامه جسما شفافا غائبا ، يؤدى رأسا إلى ما يدل عليه ــ إلى حال المتكلم الذى تكون اللغة فى كلامه القضية ، يؤديها على حسب مقتضيات ، ويجريها إجراء محكوما إراديا ، ينعكس فيه الفاعل على آلة الفعل .

ولقد دفع النقاد العرب مسألة القدرة إلى أقصاها ، وانتهوا إلى أن أعلى مراتب البراعة السيطرةُ على القيد المضروب ، وفك الحصار المفروض ، حتى لا أثر لهما فى المنجز من اللغة ، وبذلك يتأكد أن الإبداع فوق القانون . هكذا نفهم هذه الاعتبارات النقدية المنثورة فى كتبهم :

« كان شعره كلاماً ليس فيه تكلف »(٨) .

« أحسن الشعر أن يخرج كالنثر سهولة وانتظاما »(٩) .

والقرينة الدالة فى كلامهم على أن هذه المرحلة هى قمة البراعة ، وصفهم هذا النوع من الشعر بـ« المُطمع » ؛ وذلك من جهة صورته الظاهرة ، لشبهها بما يجرى على ألسنة الناس فيه ، ولكن سرعان ما يتبينون أن السهولة سنم الفن والإبداع .

وعلى هذا النحو نفهم لماذا احتلت القافية مكانة متميزة فى معمار القصيدة فى نظرية للبراعة ، تستند إلى مقياس القيد ؛ فهى تحقّق للقصيدة ـ أولا تحقّق ـ بحسب قدرة الشاعر على التحرك مقيدا على نحو منتظم صوتيا ومعنويا ؛ إذ هى ــ كما سبق أن قلنا ـ المرآة العاكسة لكل البيت ، ونهاية المطاف للمعنى الذى يجرى وراءه الشاعر . ثم إنها ـ إلى ذلك ـ المحرق الذى يتركز فيه تراكب النظامين الصوتى واللغوى ، على نحو يؤكد صلتها بنظام المعنى فى العمل الشعرى ؛ *وهو ما أدركه منذ وقت مبكر جل النقاد العرب* .

فما عسى أن تقول اللغة مقيدة ، وما الطاقات التى على الشاعر أن يستكشفها فيها لمراوغة هذا التسلط ، حتى تقول تجربة ذاتها كاملة فى ذلك الإطار ؟

لا سبيل إلى ذلك إلا القدرة الفائقة على التصرف فى اللغة ، أو إدراك خفايا الأشياء ودقيق الترابطات بينها ، فيروض الشاعر كل ذلك ، ويصبح حيز البيت متسعا ، يقول فى مداه الشاعر بعض تجربته ، ويبشر بملامح ما لم يقل ولم يأت منها .

ولما يؤكّد تلازم النّظم/النثر فى استصفائهم الخصائص التمييزية مقارنتهم فى باب الجوازات بين الشّاعر والمتكلم . فإذا تساويا فى « الفلج » كانت مزيّة الشّاعر أكبر . وأمّا العِيّ والإسهاب :

« إذا وقعا فى الشّعر والقول كان الشاعر أعذر ، وكان العذر على المتكلم أضيق ؛ وذلك أن الشعر محصور بالوزن ، محصور بالقافية ؛ فالكلام يضيق على صاحبه ، والنّثر مطلق غير محصور ، فهو يتسع لقائله »(١٠) .

فالوزن والقافية حصار ومضايق متأتية من تزاوج نظامين مختلفين : نظام لغوى ونظام إيقاعىّ مختلف التجلّيات ، له صلة بأبعد ما فى الإنسان من أغوار روحية ، وله صلة بهيئته وشكله الخارجى .

على هذا النّحو تكون اللغة فى الشّعر مشدودة دلالات وهياكل إلى هذه البنية المتسلّطة ، فيصبح الفعل الشّعرى فعلا تحويلياً يغير من طبيعة اللغة ذاتها ، بما أنه يعيد صياغتها صياغة تستجيب لمقتضيات النسقين . هكذا نفهم باب الجوازات ؛ ففيه إشارة إلى التحوّلات التى ترشح من تراكُب النظامين ، فيتسبّب النّظام الإيقاعى فى تغيير بنية اللغة ، كما يسهم نظام هذه فى إخضاع الميزان النظرى له . وفى هذا الإطار يصبح الحديث عمّا « يجوز للشاعر بالضّرورة » من جوهر العملية الشّعرية ذاتها ؛ لأن الجواز من غير حدّ معناه انتفاء النّظام ، أو بصورة أدق انتفاء عمل النّظام . ففى الشّعر جوازات ولكنّها محدودة ، حتّى لا ينتقض ما به نميز بين الشعر وغيره من الإنجازات اللغوية . وكلما كان الشاعر مستغنيا عن هذه الرّخصة كانت مرتبته فى الشّعر أدخل . والبراعة أن يفك الشاعر قيده ولا معين ، إيذانا بأن الفعل الإبداعى فعل مغصوب ، يقوم على معادلة السلطة ومجاوزتها ؛ أى أنه فعل من طبيعة متحفّزة ، يسير فى مواجهة التحدى . وسلطة القاعدة ـ متى تعمقنا النّظر ـ لا تختلف عن أشكال السلطة الأخرى ؛ إنها من طبيعتها .

والنّصوص الرّائعة التى احتفظت بها أمهات الأدب والنّقد فى أخبار الشّعراء ، حيث تكثر الاستعارات المشيرة إلى معاناة الكتابة وآلام ميلاد الشّعر ، صورة من صور الضيق والحصار المضروب على الفعل الإنشائى . ومن هذا اشتقوا أيضا بابا من أبواب المفاخرة والزّهو ؛ فقول الشاعر :

« أنام ملء جفونى عن شواردها »

يحرك فى القارىء كلّ هذه المعانى الحافّة بالعمل الشّعرى . لكن هل لهذه العناصر قدرة توليدية ؟ أى هل ينشأ الشعر أو الفعل الشّعرى من إخضاع اللغة للإيقاع ؟

(ب) الشّعر صفة للكلام :

البنية الصّوتية الإيقاعية وتولد الفعل الشعرى ، مسألة شائكة عويصة ، ليس فى علمنا عنها أكثر من علم القدماء ، حيث قرنوا فى مؤلفاتهم بين اللذة والشعور بالراحة ، بالاعتدال وحصول وظيفة الإطراب عن الإيقاع والإنشاد ؛ لأن :

« الإنشاد والانتظام صورتان للكلام فى السّمع ، كما أن الحق والباطل صورتان للمعنى »[١١] .

ويرى الفارابى أن :

« نسبة وزن القول إلى الحروف كنسبة الإيقاع المفصّل فى النّغم ؛ فإن الإيقاع المفصّل هو نقلة منتظمة على النغم ذات فواصل ، ووزن الشّعر نقلة منتظمة على الحروف ذات فواصل »[١٢] .

لكنّ نصوص التراث تؤكد أن صورة الإيقاع الخارجى عارية لا تحقق هذه الوظيفة . يدّل على ذلك إجراؤهم لفظ النّظم فى باب العيب والتّقصير ، ورفضهم إطلاق صفة الشّعر على كلّ كلام ليس لصاحبه إلاّ فضل الوزن والقافية . ولتواتر هذا الأمر واطراده يبدو ما حرّروه فى محاسن الشّعر احترازا من الحدّ الذى وضعوه ، وتنبيها من مزالقه .

« والشّعر هو ما إن عرّى من معنى بديع لم يُعرَّ من حسن الدّيباجة ؛ وما خالف هذا فليس بشعر »[١٣] .

« وإنّما سمّى الشّاعر شاعرا لأنّه يشعر بما لا يشعر به غيره . فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه (. . . . .) كان اسم الشّاعر عليه مجازا لا حقيقة ، ولم يكن له إلاّ فضل الوزن ، وليس بفضل عندى مع التّقصير »[١٤] .

فبماذا إذن يكون الشعر شعرا ؟ ماذا يجب أن ينضاف إلى العناصر التمييزية لتصبح البنية توليدية ؟

لئن أقر النقاد على اختلاف مذاهبهم بأنه :

« ليس للجودة فى الشعر صفة ، إنما هو شىء يقع فى النفس عند المميز »[١٥] .

لقد أجمعوا على أن الشعر يستمد خصائصه من خصائص اللغة فيه ، إذ استقر عندهم منذ وقت مبكر أن الشعر كلام ، « وأن أحسن الناس كلاما أشعرهم » ، وأدركوا وهم يحددون طبيعة الشعر الشكلية أن الكلام فيه يجرى على وجه مغاير ؛ وهو شرط حصول الفعل الشعرى ، فلا يمكن أن يحدث التأثير ما لم يخرج الخطاب عن السمت العادى فى تأليف العبارة . وهذا يعود إلى وظيفة الشعر ذاتها ، وطبيعة المعانى التى يصاغ منها .

ولقد رفض النّقاد قيام الشّعر على المعانى العقلية ، واستبعدوا أن يقبل النّاس عليه لما قد يوفر لهم من فرص القياس والمجادلة .

وإغراق بعض الشعراء فى المعنى أحرج النقّاد من أنصارهم وأربكهم ، لاسيما عندما تتعاظل المعانى ويحتجب القصد . يقول القاضى الجرجانى :

« والشّعر لا يحبّب إلى النّفوس بالنّظر والمحاجّة ، ولا يحلى فى الصّدور بالجدال والمقايسة »[١٦] .

وقد استطاع النّقاد الذّين فكّروا فى ظاهرة الشّعر ، انطلاقا من شروح الفلاسفة لكتاب أرسطو فى الشّعر ، أن يطوروا الإشارات الكثيرة الموجودة فى غيرها من كتب التراث ، التى تؤكّد إحساس أصحابها بخصوصية الشّعر ، وأن ينظّموها ، ليبرزوا الترابط الجدلى بين طبيعة الشّعر ووظيفته . وأهم ما بنوا عليه تصوّرهم للشعر مصطلحا التّخييل والحكاية .

فلقد أكد الفارابى فى أكثر من موضع أن الشّعر :

« يلتمس أن يخيل »[١٧] .

وأن غرضه :

« إيقاع المحاكيات فى أوهام النّاس وحواسهم »[١٨] .

ولئن كنّا فى آثار الفارابى وابن سينا نتبين معنى المحاكاة والتخييل بصعوبة ، لأن الفهم يقتضى النظر فى النظام الفلسفى جملة[١٩] ــ لقد ركز المتأخرون من علماء القرنين السابع والثامن ، أمثال القرطاجنى والسجلماسى ــ قد ركزوا حديثهم فى هذه المسائل على قضايا الشعر ، واستوفوا القول فى التخييل والمحاكاة .

وللسجلماسى فى المنزع البديع نصوص على غاية من الأهمية ، تمثل فى التنظير ، فى حدود علمنا ، قمّة ما وصل إليه التفكير فى الشعر ، فى سياق قراءة الفلاسفة المسلمين لأرسطو .

والطريف عنده أنه يرى فى التخييل جنسا من البيان يقوم على أربعة أنواع : هى التشبيه والاستعارة ، والمماثلة ، والمجاز .

وهو فى إثر ذلك يقول :

« وهذا الجنس ــ التّخييل ــ هو موضوع الصّناعة الشّعرية ؛ وموضوع الصّناعة فى الجملة هو الشىء الذى فيه ينظر ، وعن أعراضه الذّاتية يبحث »[٢٠] .

فموضوع الشعر ــ كما يتبين من هذا القول ــ هو طريقة القول فيه ، بل إن شئنا قلنا ــ نسجا على عبارة الفلاسفة ــ إن المقول فيه هو ذات القول . وهذا مفهوم الصناعة عندهم . ولأجل هذه الطبيعة الشكلية شبهوا الشّاعر ببعض الصنّاع ، كالنّقاش والنّساج والمصّور ، فكلّهم يحاكون صورة ، ويتبعون فى ذلك نظاما .

ولم يفت النقّاد ما لطبيعة العمل الشعرى من خصوصّية ؛ لأنّه يتوسّل بأداة هى فى حدّ ذاتها نظام من الرّموز والعلامات ، لا يسمى الأشياء وإنما يوقع فى النفس صورها ، ثم إن فيه قابلية التعاوض والنّقل ، بحيث يستطيع المتكلّم أن يخّيل وجود شىء فى شىء آخر ، أى أن يسلك فى العبارة طريقا غير مباشر تعتمد دك الحواجز القائمة بين الجنس وأنواعه ، والأنواع من الجنس نفسه ، وهو سبيل الاستعارة أو التقريب بين أنواع من أجناس مختلفة ، كالمماثلة ؛ فلقد وجد لها النقّاد حلاوة ومزيد الِلذاذ :

« لأنها داخلة بوجه فى نوع الكناية من جنس الإشارة »(٢١) .

ولقد وضع الفلاسفة الأول ، كابن سينا والفارابى وابن رشد ، التغيير شرطا للتخييل . وعنوا بالتغيير كل العمليات التى تعدل بها عن نظام المواضعات لتخرج الكلام غير مخرج العادة . أما السّجلماسى فبناء على ما قرّر حازم فى « المنهاج » يجعل التخييل التغيير ذاته ، أى أنه يرفع الحاجز الواقع بين الوظيفة والوسيلة ، بحيث يصبح واقعا جوهريا فى صلب « الدّلالة بواسطة » ؛ وهى دلالة لا تؤدى إليها العبارة مباشرة ، ولا تكون الأسماء موضوعة على ما علّق بها من مسميات ، وإنّما تسلك طريقة التغيير والتحويل ، ورسم صورة الشىء فى غيره ، بحثا عن الشبه الدّقيق ، والعلاقة الخفيّة ، وجريا وراء التكافؤ والاتساق والتوحد وإيقاع المناسبات . ذلك أنهم عرّفوا القول المخيل بأنّه القول المركّب من نسبة ، أو نسبة الشىء إلى شىء دون اغتراقها .

ولقد قرنوا اللذّة بإدراك الاشتراكات والوصل ، حتى لكأن البيت من الشعر يؤثّر فى متقبّله لقيامه على مبدأ التكافؤ فى مستوى البنية الخارجية التى يحققها الوزن القائم على وحدات تتشابه وتتعاقب ، وفى مستوى البنية الدّاخلية أو المعنى ، بما ينشىء من وصل وعلاقات بين الأشياء ، بحيث يبدو الشعر كتابة تبحث عن التّوحد .

وهذا الفهم لطبيعة الشّعر جعل النّقاد يدركون أن التشديد على الشّعراء فى قضايا الدّين والأخلاق والعقل نفى للشعر ذاته ، كما فهموا أن الفعل الإبداعى إذ يغيّر وسيلة التعبير بما يدخل على النظام اللّغوى من تبديل يغيّر النّظرة إلى الكون ، ويخرج عن المألوف المتناسق مع النّظام السّائد المهيمن لذاتية النقّاد ، منذ القرن الرّابع ، إلى أن ما يحتمل من الشعراء ليس فقط التصّرف فى اللّغة ، وإنّما هو أبعد من ذلك غورا :

« وقد احتمل للشّعراء لأجل الشّعر ما هو أبلغ من تغيير الألفاظ وإزالة الكلام عن موضعه »(٢٢) .

فكان أن عزلوا الشّعر عن الدّين(٢٣) ، وفتحوا له باب الغلوّ والمبالغة والكذب والخروج عن مقولات العقل وقوانينه :

« حُسْنُ الكلام أفضل من الصّدق فيه »(٢٤) .

« يراد من الشّاعر حسن الكلام والصّدق يراد من الأنبياء »(٢٥) .

« وللشاعر أن يقتصد فى الوصف أو التّشبيه أو المدح أو الذمّ ، وله أن يبالغ ، وله أن يسرف ، حتى يناسب قوله المحال أو يضاهيه »(٢٦) .

وقد بلغوا فى احترام خصوصيّة الشعر مبلغا بعيدا ، جعلهم يقفون من علاقة النصّ بقائله مواقف متطّورة حتىّ إنهم جعلوا من خروج الشّاعر عن نظام المعانى دليلا على الحال الشعريّة التى تحرّكه . وبذلك أكّدوا أن نقد الشعر ليس من عمل أهل الإعراب ولا أصحاب المعانى .

لقد عرض القاضى الجرجانى ما عابه العلماء على بيت أبى الطّيب :

جَـلَلاً كـما بى فَـلْيَكُ الـتـبـريـح
أغـذاء ذا الـرشـأ الأغـن الـشـيـح ؟

بخاصة قطعه المصراع الثانى عن الأول فى اللّفظ والمعنى ؛ ثم يقول :

« فقال المحتجّ عنه إنّما يسوغ الإنكار لو قطع قبل الإتمام ، وابتدأ بالثّانى وقد غادر من الأول بقية ، فأما أن يستوفى مراده ثم ينتقل إلى غيره فليس يعيب ، وإنما المصراعان كالبيتين (. . . .) وقال بعضهم قد يفعل الشّعراء مثل هذا فى النّسيب خاصّة ليدّل به على تمكّن الشّوق منه ، وغلبة الحبّ عليه ، وليرى أن آثار الاختلاط ظاهرة فى كلامه ، وأنه مشغول عن تقويم خطابه »(٢٧) .

ويتّضح من كلّ ما تقدّم أن فعل الشّعر يحصل بما القول عليه ، وبمختلف وجوه التّغيير التى تنتابه .

ولئن جاء النحو لتنظيم ظاهرة اللغة فى الكلام العادى لقد جاءت البلاغة تفسّر ظاهرة الإبداع ، وتنظم لغتها ، وتضبط قوانينها العامّة . وقد انتهى وصفهم وتحليلهم إلى أنّ النّص لا يؤثّر فى متلقيه شيئا زائدا على ما تؤدّيه اللّغة عند إجرائها إجراء عاديا إلا إذا استجاب للقوانين العامّة التى ضبطوها ، والتى حاولنا إبراز بعضها فيما سميناه :

« الشعر صفة للكلام » .

عند هذا الحدّ يبرز سؤال خطير :

هل يشترط فى حصول الفعل الشّعرى ارتباط هذه القوانين بنمط فى الكتابة ؟ أى هل تكون هذه القوانين توليدية فى نمط الشعر ، غير توليدية فى النثر ؟ أم أنها قادرة على أن تحدث فى المتلقى فعلا بدون حاجة إلى الخصائص التميزية التى هى الوزن والقافية ؟

أكد البلاغيون على اختلاف مدارسهم وعصورهم أن القوانين التى اشتقوها من النصوص الأدبية إنما هى قوانين كلية ، يمكن أن تقع فى الشعر ، ويمكن أن تقع فى النثر : ولذلك تراهم يسمون البلاغة بالعلم الكلى . « وفى الشعر والنثر جميعا تقع البلاغة »(٢٨) .

« ومعرفة طرق التناسب فى المسموعات والمفهومات لا يوصل إليها بشىء من علوم اللسان إلا بالعلم الكلى فى ذلك ، وهو علم البلاغة الذى تندرج تحت تفاصيل كلياته ضروب التناسب والوضع »(٢٩) .

ولم يهتم البلاغيون فى بناء نظريتهم فى النص بمسألة الأجناس الأدبية إلا نادرا . ولقد كانت المدونة المعتمدة تجبرهم على ذلك ، لأن نموذج الفن وقمة الإبداع كان القرآن نثرا وكان الشعر شعرا . ولنا فى دفعهم الشعر عن القرآن ودفاعهم عن منزلته البلاغية المعجزة ، خير شاهد فى الثقافة العربية على انفصال فعل الشعر عن نمط الكتابة . فلئن قالوا إن القرآن ليس شعرا لقد قالوا أيضا إنه لا نص يبلغ فى التأثير مبلغه . ولأن عرب الجاهلية كانوا يحددون النمط بمفعوله فقد وجدوا فى القرآن علامات الشعر وإن اختفت العلامات الظاهرة . ولنا هنا موقفان فى تحديد الجنس : تحديد بالبنية الظاهرة ، وتحديد بأثر النص فى سامعه أو قارئه . ومن المهم أن يقع تعميق هذه النقطة فى الدراسات الأدبية ؛ لأن مسألة الاختلاف فى نوعيّة النّص القرآنى مورست دائما من زاوية عقائدية ، ولم ينظر إليها من وجهة ما يسمى بـ « تولد الأجناس الأدبية »

إذن كانت البلاغة تسعى إلى فصل اهتماماتها عن زوج الشعر/النثر لتركز على زوج الكلام البليغ/الكلام العادى . ولقد دفعهم إلى

هذا مدونتهم ، كما سبق أن ذكرنا . وقد يكون ذلك تجنباً لبعض القضايا التى لم تتضح لهم معالمها النظرية ، والتى فى طليعتها قضية مستويات اللغة . فلسنا نعرف إن كانت حالة العربية فى القرنين الرابع والخامس تختلف عن حالها اليوم ، وليس مؤكدا لدينا أن النثر كان يطابق قولهم « كلام عادى » . والأغلب على الظن أنه لم يكن يطابق للبون الموجود بين لغة الخطاب اليومى واللغة الرسمية . وعليه فمن الأسلم تجنب التقسيمات والتفريعات ، والتعلق بمسائل يسهل ضبطها .

نعم لم تفتهم الإشارة إلى ما يختص به الشعر وما يختص به النثر ولكن ، لم يقف أحد لهم فى الأمر على ما يدل على أنهم جاوزوا فى تقدير الأمور الاختلاف فى الدرجة إلى الاختلاف فى النوع ، وكل ما هنالك أنهم وجدوا للشعر حاجات أكثر من حاجات النثر . أما ما عدا ذلك فإشارات عابرة ، بل إننا وجدناهم أحيانا فى فورة الدفاع عن إعجاز القرآن يجدون للصورة أو الوجه من التأثير فى النثر أكثر مما لها من التأثير فى الشعر . وقد يكون هذا النظر قد منعهم من إدراك الفرق بين خصائص النثر ونوع البنى والعلاقات التى يقوم عليها ، وخصائص الشعر وطرائقه فى توظيف الأساليب والصور .

ويتضح مما تقدم الفرق بين الشعر وصفة الشعر أو الشعرية فى النظام النقدى والبلاغى القديم . فالشعرية يولدها الكلام إذا جاء على هيئة مخصوصة ، والشعر نمط فى الكتابة ، وإمكانية من إمكانيات إجراء الكلام . الشعرية جنس والنثر والشعر أنواع له . ومن ثم فإنتاج لمعنى أو جنس من المعنى يحدث فى المتلقى فعلا شعريا لا يختص بنمط فى الكتابة دون نمط . وبحكم هذا فكثير مما يسمى شعرا نظم لا شعر فيه ، وكثير من النثر شعر وإن لم يأت موزونا مقفى .

على أساس ما سبق يكون الدفاع عن الشعر بالوزن والقافية خطأ فى تقدير العملية الشعرية ، وسوء فهم للعمل العظيم الذى قام به القدماء فى تأسيس ظاهرة الشعر ؛ كما أن تشريع الحق فى الخروج عن النمط بما فى حد الشعر من قصور وخنق للفعل الإبداعى تشريع يشى بكثير من سوء الظن والمغالطة ؛ وهو دليل عند بعض النقاد المتحمسين لظاهرة الحديث على قلة زادهم النظرى ، وعدم إحاطتهم بالإشكالات البارزة التى تطرحها ممارسة الكتابة قديما وحديثا .

ولسنا هنا نحاسب المبدعين . وأنى لنا ونحن مؤمنون عميق الإيمان بما قاله البحترى أو غيره ممن ينسب إليهم هذا القول ، عندما ضاق بتشقيقات أهل الإعراب « على أن أكتب وعليكم أن تحتجوا » . ولكن الحديث ـــ كما أسلفنا ـــ يتناول النقد المواكب لحركة الشعر ، بما فيه النقد الذى يكتبه الشعراء أنفسهم .

إذن يتأكد أن ما يسميه ابن رشد « فعل الشعر » ليس وقفا على نمط فى الكتابة دون نمط ، وليس من اختصاص الوزن والقافية . وقد رأينا كيف تم تدريجا تفجير الأنماط المعروفة فى الكتابة ، وتجريب أنماط جديدة ؛ فكان الشعر الحر تمردا على وزن الشعر التقليدى وبيته وقافيته ؛ لأن « موسيقى الشعر ينبغى أن تكون نابعة من الألفاظ ذاتها ، مرتبطة بمدلولاتها ، كما ينبغى أن تكون انعكاسا للحالات الانفعالية عند الشاعر »[٣٠] .

وجاءت القصيدة المدورة مجاوزة لشطر الشعر الحر وقافيته وفاصلته ، وكان غير العمودى والحر ، وكان الشعر/ الكلمة والشعر/ الجملة ، وكانت قصيدة النثر « بحثا عن موسيقى يلائم نغمها لعواطف الإنسانية المتلونة والمختلفة » ، وكانت أشكال أخرى تولد وتموت وقد لا يسمع بها الناس .

وهذه التجارب المتنوعة تطرح على النقد جملة من الأسئلة :

ـ هل تأكد لدينا بالدراسة الفنية الدقيقة أن الوزن والقافية ونظام البيت ، ومن ثم القصيدة ، عناصر مسؤولة عن تراجع صفة الشعر فى الشعر العربى التقليدى ؟

وهل صحيح أن خلق نسب جديدة فى توزيع البنية المكانية الزمانية فى الشعر الحر أعطت النمط إمكانات أوفر مما كانت تعطيه البنية التقليدية ؟ وهل قمنا بخطوة واحدة لنبين العلاقة بين طريقة الكتابة وروح العصر خارج الكلام المنتصر والكلام المعارض ؟

ولنأت الآن إلى قضايا نظرية أهم :

رأينا كيف وقع تحديد الشعر ضمن تصنيف كبير للأجناس الأدبية ، يقوم على فصل واضح بين خصائص النوع والقوانين الكلية التى تحيط بالأنواع .

وربما لهذا السبب بقيت حركات التجديد فى الشعر العربى محتفظة بخصائص النوع وإن طورتها بشكل واضح ، كما هو الشأن فى الموشحات .

فلماذا تريد حركات التجديد ، التى يبدو أنها تهتم بالشعرية أكثر من الشعر ، أن يحمل ما تكتبه على الشعر بمعنى النمط المخصوص فى الكتابة ؟

هل فى هذا دليل ـــ من الوجهة النظرية العامة ـــ على أنها تمارس الكتابة فى غياب بديل عن التصنيف القديم فجاءت تؤسس كيانها عليه وتعلن موته ؟ وإلا فما معنى أن تحدد قصيدة النثر انتماءها بالجمع بين النمطين وفرقعة التصنيف القائم ؟ هل هذا دلالة أزمة أم أنه إقرار بحاجة هذه الكتابة إلى سند يأتى قبلها وهو الشعر ، يسكنها فترده وإن انقطعت عنه ؟

ليس خوفنا خوف « فولتير » الذى وقف فى وجه « قصيدة النثر » لأنها تقويض للتصنيف القائم ، ومدخل للخلط بين مختلف الفنون والآداب ؛ وإنما نريد أن نلفت نظر النقاد إلى القضايا النظرية الواجب بحثها . فنحن نمارس التجديد منذ نصف قرن وليس فى خطابنا النقدى ما يدل على أننا نتقدم بجدية نحو رسم ملامح نظرية فى الأدب ونهج فى الكتابة .

بقى أن نطرح سؤ الأ أخيراً : ألا تكون حركات التجديد أخطأت عدوها إذ ركزت عملها التحويلى على الأوزان والقوافى ؟ فإلى أى حد لا يكون النموذج البيانى القديم ونظرية المعنى وإنتاج المعنى فيه مسؤولين عن تراجع الشعر ؟

● الهوامش فى الصفحة التالية

الهوامش

(١) أدونيس : مقدمة الشعر العربى ، دار العودة ، ص ١٠٨
(٢) البرهان فى وجوه البيان طـ ١ ـ بغداد ، ١٩٦٧ ، ص ١٦٠ . والتأكيد من عندى .
(٣) انظر فى تفصيل ذلك مقالنا ، ملاحظات حول مفهوم الشعر عند العرب ، ضمن ، قضايا الأدب العربى ، منشورات مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية ، ص ٢١٨ وما بعدها .
(٤) ابن طباطبا : عيار الشعر ، ص ٩ .
(٥) ابن رشيق : العمدة ، ١٣٤/١ .
(٦) نقد الشعر ، ص ٢٣ .
(٧) منهاج البلغاء ، ص ٢٦٣ .
(٨) ابن سلام ، طبقات ، ص ٤٦ .
(٩) ابن طباطبا ، عيار الشعر ، ص ٤٨ .
(١٠) البرهان فى وجوه البيان ، ص ١٦١ . والتأكيد من عندى .
(١١) التوحيدى ، مثالب ، ص ٥ ـ ٧ .
(١٢) الموسيقى الكبير ، نقلا عن جابر عصفور ، مجلة الكاتب ، عدد ١٧٧ ، ديسمبر ١٩٧٥ ، ص ٢٥ .
(١٣) ابن طباطبا ، عيار الشعر ، ص ٢٣ .
(١٤) العمدة ١١٦/١ .
(١٥) نفسه ١١٩/١ .
(١٦) الوساطة بين المتنبى وخصومه ، ص ١٠٠
(١٧) كتاب الحروف من ط ، محسن مهدى ، ص ٧٠ .
(١٨) قواعد الشعر ـ ص ١٥٧ .
(١٩) انظر مثلا مقال جابر عصفور : نظرية الفن عند الفارابى ، مجلة الكاتب ، عدد ١٧٧ ديسمبر ١٩٧٥ ، ص ١٠ ـ ٢٥ .
(٢٠) السجلماسى ، المنزع البديع ، تحقيق جلال الغازى ، الرباط ١٩٨١ ، ص ٢١٨ .
(٢١) المنزع ، ص ٢٢٠
(٢٢) القاضى الجرجانى ، الوساطة ، ص ٤٥٦ .
(٢٣) السابق ، ص ٦٤ .
(٢٤) البيان والتبين ، ٣٣٩/٢ .
(٢٥) العسكرى ، الصناعتين ، ١٤٣ .
(٢٦) ابن وهب ، البرهان ، ص ١٢٥ . والتأكيد من عندى .
(٢٧) وساطة ٤٤١ ـ ٤٤٢ . والتأكيد من عندى .
(٢٨) ابن وهب ، ص ١٦١ .
(٢٩) حازم ، ص ٢٢٦ .
(٣٠) محمد مصطفى هدارة ، فى كتاب عبد الحميد جيدة : الاتجاهات الجديدة فى الشعر العربى المعاصر ، بيروت ١٩٨٠ ـ ص ٣٠٠ .

طبيعة الشعر عند حازم القرطاجنى

نوال الإبراهيم

١ - مدخل :

لحازم القرطاجنى فى تاريخ النقد الأدبى عند العرب مكانة متميزة لأسباب متعددة ؛ منها أن حازما ترك بكتابه «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» أكمل محاولة لتأصيل الشعر وتنظيره فى التراث[١] ؛ ومنها أن كتاب حازم الذى لم يصل إلينا كاملا ــ لسوء الحظ ــ هو ثمرة النضج الأخير الذى امتزجت معه الجهود العقلية والنقلية لنقد الشعر عند العرب ، أو الجهود الخاصة بعلوم العرب التى صاغها البلاغيون واللغويون ، وعلوم الأوائل التى طرحها شرّاح الفلسفة اليونانية ومفسروها . أضف إلى ذلك أن كتاب حازم القرطاجنى هو الحلقة الأخيرة من حلقات الدفاع عن الشعر ؛ هذه الحلقات التى تناثرت فى كتب متعددة طوال عصور التراث ، مثل كتاب المظفر العلوى «نضرة الإغريض فى نصرة القريض» . ولكن أهم هذه الحلقات ــ بالقطع ــ هو كتاب حازم القرطاجنى ، الذى ارتفع بقيمة الشعر إلى الدرجة العظمى . ودليلنا على ذلك قوله فى معرض الحديث عن الاستعداد لتلقى الشعر :

> كثير من أنذال العالم ــ وما أكثرهم ــ يعتقد أن الشعر نقص وسفاهة . وكان القدماء من تعظيم صناعة الشعر واعتقادهم فيه ضد ما اعتقده هؤلاء الزعانفة ، على حال قد نبه عليها أبو علىّ ابن سينا فقال : كان الشاعر فى القديم ينزل منزلة النبى فيُعتقد قوله ، ويُصدَّق حكمه ، ويؤمن بكهانته . فانظر إلى تفاوت ما بين الحالين : حال كان ينزِّل فيها منزلة أشرف العالم وأفضلهم ؛ وحال صار ينزل فيها منزلة أخس العالم وأنقصهم»[٢] .

وذلك قول لا يكشف عن القيمة العظمى التى يختص بها حازم الشعر فحسب ، بل يكشف عن بعض أصوله الفلسفية التى ترجع إلى كتابات أبى على ابن سينا ، شارح كتابى الشعر والخطابة لأرسطو .

ولقد فرغ حازم القرطاجنى من تأليف كتابه فى القرن السابع للهجرة ؛ هذا القرن الذى يعد جانبا من مرحلة انحدار فى التاريخ العربى . ولكن كتاب حازم يبدو استثناء فريدا فى هذه المرحلة ، لا يشبهه فيها وصل إليه من إنجاز سوى مقدمة ابن خلدون ، التى كانت بمثابة استثناء آخر فى ميدان العلوم الاجتماعية ، فى المرحلة نفسها . غير أن كتاب حازم يتميز عن مقدمة ابن خلدون بأنه حلقة واضحة فى تراث نقدى ممتد ؛ حلقة يمكن تتبع أصولها منذ القرن السابع للهجرة (الثالث عشر الميلادى) ، إلى القرن الرابع قبل الميلاد عند الإغريق . ويتضح المقصود بذلك عندما نأخذ فى الحسبان أن إنجاز حازم النقدى ينتمى ــ فى نهاية المطاف ــ إلى «نظرية المحاكاة» ، التى سادت الفكر النقدى فى العصور القديمة والوسيطة .

وكان من الطبيعى أن تسود نظرية المحاكاة فى هذه العصور لسببين أساسيين :

أولهما : أن كل حقول المعرفة الإنسانية كانت متداخلة ؛ فلم تكن العلوم المتميزة قد تطورت موادها ومناهجها كما هو الحال فى عصرنا الراهن . وكانت تلك الحقول المعرفية القديمة والوسيطة تهدف إلى تعريف البشر بعالمهم ؛ ولذلك التمس نقاد تلك العصور وفلاسفتها الوجه المعرفى لفن الشعر . وقد أسسوا تحققهم من هذا الوجه المعرفى فى العمل الشعرى على افتراض أن الشاعر ــ شأنه شأن الرسام والنحات وغيرهما ــ يحاكى العالم الخارجى (المحسوسات) أو العالم الداخلى (الانفعالات) ، مصورا إياهما بالكلمات التى تمثل للسامع هذا العالم أو ذاك .

وكان السبب الثانى لسيادة نظرية المحاكاة فى الفكر القديم أن مفكرى تلك العصور قد اهتموا اهتماما واضحا بمعضلة السلوك البشرى وبطبيعة القيم ؛ وكانوا يقوّمون حقول المعرفة والفكر والإبداع على أسس أخلاقية . لذلك طلب أولئك المفكرون من فن الشعر وجها أخلاقيا يتصل بالأثر الذى يترتب على الوجه المعرفى منه ، عندما يجمِّل الشعر ــ بأدواته الفنية ــ ما هو جميل ويقبح ما هو قبيح ، فى عملية

المحاكاة التى يحاكى بها الشاعر الجميل ليحببه إلى نفس المتلقى ، أو يحاكى القبيح لينفره منه[٣] .

ولا شك أن وجهة النظر التى ترى أن الفن بعامة والشعر بخاصة محاكاة إنما هى وجهة قديمة فى الفكر الإنسانى ، ولكن الفضل يرجع إلى فلاسفة الإغريق الذين قدموا للإنسانية هذه النظرية فى أول شكل مدون ومنظم . وكان سقراط (٤٦٩ - ٣٩٩ ق . م) . أول من قال بهذه النظرية ؛ لكن أقواله لم تصل إلينا إلا من خلال أعمال تلميذه أفلاطون[٤] (٤٢٧ - ٣٤٧ ق . م .) . وقد واصل أرسطو[٥] (٣٨٤ - ٣٢٢ ق . م .) عمل سلفيه ، ولكنه كان أكثر من سابقيه اقترابا بمفهوم المحاكاة من الموضوعية . وقد وضع أول مؤلف قائم بذاته حول الشعر ، هو كتاب «فن الشعر» ، الذى احتفل به العلماء والدارسون ولازالوا بوصفه أهم مؤلف فى تاريخ النقد الأدبى على مدى عصوره .

ولقد كان أرسطو أقوى تأثيرا فى الفكر العربى من غيره من فلاسفة الإغريق ؛ وذلك لأسباب لا مجال لذكرها فى هذا البحث . ولكن قوة تأثير أرسطو لم تمنع من محاولة العرب الجمع بين أفكاره وأفكار أستاذه أفلاطون ، على نحو ما فعل الفارابى على وجه التحديد .

ولم تكن للعرب ــ قبل ترجمة الفكر الإغريقى ــ محاولات نظرية متكاملة فى النقد الأدبى ؛ فقد كانت الغلبة للنقد التطبيقى الذى يتناول النصوص الشعرية مباشرة . وكان أهم ما يميز هذا النقد هو الانطباعية فيما يتصل بتقويم الأثر الجمالى للشعر ، والنظرة الوثائقية فيما يتصل بتقويم علاقة الشعر بالعالم ، والنظرة الجزئية فيما يتصل بتقويم البيت الواحد مستقلا عن غيره من الأبيات فى الغالب . ولكن هذه الخصائص لم تمنع من وجود مجموعة من المسلمات كانت بمثابة البذور الأولى لنظرية المحاكاة فى التراث النقدى عند العرب . ويرتبط أول هذه المسلمات بالفكرة التى كانت تؤكد أن الشعر «ديوان العرب» ، بالمعنى الذى جعل من الشعر وثيقة تاريخية واجتماعية وأخلاقية للحياة العربية القديمة بكل جوانبها المادية والمعنوية[٦] . ويتصل بهذه المسلمة الأولى مسلمة ثانية عن أهمية الوصف فى الشعر ، من حيث هو واحد من أهم أغراض الشعر ، ومن حيث اعتماده على التشبيه الذى يصل بين العناصر المتعددة فى عملية محاكاة تتجاوب فيها المتشابهات . فمنذ القرن الثانى للهجرة ، كان النقاد العرب يقدمون الشاعر الذى يصف الأشياء وصفا دقيقا «كأننا نراها» ، ويمدحون الشاعر الذى يحقق «الإصابة فى التشبيه» ، على نحو يتطابق معه الوصف مع الموصوف[٧] ، ويتطابق معه طرفا التشبيه . وتتصل آخر هذه المسلمات بالأثر الذى يتركه الشعر فى حياة الجماعة ، من حيث أهميته الاجتماعية ، التى كانت تجعل القبيلة تحتفل بميلاد الشاعر فيها احتفالها بالحدث العظيم ، ومن حيث أهمية قدرته ــ أخلاقيا ــ على التأثير فى السلوك .

لقد كانت هذه المسلمات السابقة بمثابة البذور المتاحة فى التراث النقدى العربى . ولا شك أن هذه البذور قد تبرعمت فيما بعد ، لسببين : سبب داخلى ، يتصل بتطور الشعر العربى نفسه ، وما أثاره هذا التطور من خصومة حادة بين القدماء والمحدثين ؛ وسبب خارجى ، يتصل بترجمة الفكر الإغريقى عموما ، والنقد الأدبى الذى تركه أفلاطون وأرسطو تخصيصا ، وبما أتاحه هذا الفكر من صياغات متكاملة لنظرية المحاكاة ، تشكلت بها تلك البذور العربية المتاحة ، وتطورت بها ومعها فى الوقت نفسه .

ولقد بدأ التفاعل بين الأسباب الداخلية والأسباب الخارجية منذ القرن الثالث للهجرة ، وأخذ يؤتى ثمرته فى القرن الرابع للهجرة من خلال كتابات ابن طباطبا العلوى ، وقدامة بن جعفر وغيرهما ، ولكنه لم يصل إلى نضجه الأخير إلا عند حازم القرطاجنى فى القرن السابع للهجرة . ويرتبط هذا النضج الأخير بتقديم مفهوم متكامل للشعر ، يتضمن العناصر الأساسية لما كان حازم يسميه «علم الشعر المطلق» ؛ ذلك العلم الذى كان ابن سينا يحلم بتحقيقه عندما قال قبل حازم بقرنين على وجه التقريب :

« ولا يبعد أن نجتهد نحن العرب فنبتدع فى علم الشعر المطلق ، وفى علم الشعر بحسب عادة هذا الزمان ، كلاما شديد التحصيل والتفصيل»[٨] .

والفارق بين «علم الشعر المطلق» و «علم الشعر بحسب عادة هذا الزمان» فارق مهم لابد من أن يكون فى الحسبان عند النظر فى إنجاز حازم القرطاجنى أو ابن سينا ، أو إنجاز أرسطو الذى يدين له كلاهما . إنه الفارق بين الأفكار النسبية للعلم ؛ تلك الأفكار التى تتصل بوضع شعر محدد فى زمان محدد ، والأفكار المطلقة للعلم ؛ تلك الأفكار التى تتصل بوضع الشعر تعميما فى مطلق الزمان والمكان . صحيح أن حازما لا يفصل فى الفرق بين الجانب النسبى والجانب المطلق من العلم بالشعر ، لكن المؤكد أنه كان يدرك أن الجانب المطلق من العلم بالشعر لا يمكن الوصول إليه إلا بتعمق الجانب النسبى من هذا العلم . ولذلك اختار حازم سبيل أرسطو التجريبى فى التعامل مع المعطيات ، كما اختار نهجه فى الانتقال من ملاحظة المعطيات الملموسة إلى صياغة القوانين الكلية للعلم بالشعر . ولكن تظل القوانين الكلية للعلم بالشعر ، التى يتحدث عنها حازم ، مختلفة عن القوانين الكلية التى يتحدث عنها أرسطو ؛ فالفيلسوف الإغريقى يتحدث عن الشعر بأنواعه المتعددة ، خصوصا الشعر الملحمى والدرامى ؛ أما حازم فيتحدث عن نوع محدد من أنواع الشعر ، هو الشعر الغنائى الذى كان يعرفه العرب ، والذى يحاول حازم أن يصوغ له علما متكاملا ، ينهض على محاور متعددة ، تتصل بعلاقة الشعر بالعالم من ناحية ، وعلاقة الشعر بالشاعر من ناحية ثانية ، وعلاقة الشعر بالمتلقى من ناحية ثالثة ، وعلاقة الشعر بالشعر من ناحية رابعة . وهذه نواح متجاورة ومتصلة فى حديث حازم عن «حد» الشعر أو تعريفه له .

٢ - حد الشعر :

يستخدم حازم القرطاجنى فى حديثه عن حد الشعر وطبيعته المميزة مجموعة من المصطلحات أهمها : المحاكاة ، والتخيل ، والتخييل ، والقوة المتخيلة أو المخيلة . وهو يبدو من حيث الظاهر كأنه يستخدم هذه المصطلحات متطابقة أو مترادفة فى تحديده لطبيعة العمل الشعرى ولطبيعة فعل الإبداع ، ولكنه فى حقيقة الأمر يستخدم هذه المصطلحات فى مجالات متنوعة استخداما مقصودا ؛ لأنه يعى تماما أن للفن أطرافا أربعة : أولها العالم المُدْرَك (الخارجى للأشياء والكائنات ، والنفسى ، أو الداخلى لذات الفنان) ؛ وثانيها الفنان الذى يتأثر بهذا العالم ، وينفعل به ؛ وثالثها العمل الفنى (شعرا أو غير

شعر) ، الذى يتولد نتيجة علاقة الفنان بعالمه ؛ ورابعها المتلقى الذى يتوجه إليه العمل الفنى ويؤثر فيه . وحين يتحدث حازم عن الفن بعامة ، ودون تحديد لأى من أطرافه الأربعة ، فإنه يستخدم تلك المصطلحات دون تمييز بينها . أما إذا كان حديثه عن علاقة الشاعر بعالمه فإننا نجده أميل إلى استخدام مصطلح المحاكاة وحده . وإذا تحدث عن طاقات الشاعر الإبداعية ، وقواه الابتكارية ، فإنه يستخدم فى هذه الحالة مصطلح «التخيل» و «المتخيلة» أو «المخيلة» . وهو يستخدم المصطلحات الثلاثة الأخيرة نفسها فى حديثه عن الطرف الثالث ــ العمل الفنى أو الشعرى ــ على أساس أن العمل الفنى ينتج عن عمل تلك القوة الإبداعية . وغنى عن البيان أن هذه المصطلحات الأخيرة إنما تشير إلى الخيال بوصفه قوة أولى فى عملية الخلق الفنى . أما حين يتحدث حازم عن المتلقى ــ الطرف الرابع فى العملية الفنية ــ فإننا نراه أميل إلى قصر الاستعمال على مصطلح واحد هو «التخييل» ؛ لأنه يرى أن الشاعر يخيل ــ بعمله الشعرى ــ للمتلقى ما تخيله هو فى علاقته بالعالم ؛ وذلك ليدفع الشاعر بالمتلقى إلى أن يرى العالم كما رآه هو .

و «الخيال» هو القوة النفسية الإدراكية التى تقف وراء إبداع الفنون بعامة ، وليس وراء إبداع الشعر وحده . ولذلك فإن كل حديث لحازم عن علاقة الشعر بالتخيل والمحاكاة يصدق على الفنون كافة . ولو أننا رفعنا من كلامه لفظة (شعر) ووضعنا محلها لفظة (موسيقى) أو (تصوير) أو غيرهما من أسماء الفنون لظل كلام حازم صالحا لتعريف كل فن من هذه الفنون ؛ لأن حديثه عن التخيل أو المحاكاة ــ بوصفه حدا للإبداع الفنى ــ إنما ينتقل من «علم الشعر» إلى علم الإبداع الفنى بعامة . وذلك واضح فى أحد تعريفاته حيث يقول : «المعتبر فى حقيقة الشعر إنما هو التخييل والمحاكاة» (منهاج ص ٢١) . أو يقول فى موضع آخر : «الرأى الصحيح فى الشعر أن مقدماته تكون صادقة وتكون كاذبة ؛ وليس يعد شعرا من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب ، بل من حيث هو كلام مخيل» . (ص ٦٣) .

إن حازما يختلف عن غيره من النقاد والبلاغيين العرب ، الذين كانوا يعرِّفون الشعر تعريفا عروضيا لغويا فحسب ؛ حيث يضع حده لماهية الشعر فى إطار من ماهية الفن بعامة . لقد كان على وعى كبير بأن الفنون كلها تتحد فى عملية الإبداع وفى عملية التلقى ، وتختلف فى الأداة التى يختارها الفنان لإنجاز عمله . وهو يركز تركيزا خاصا على الأداة فى الشعر العربى بوجه خاص ، ويؤكد أن «الشعر كلام مخيل موزون ، مختص فى لسان العرب بزيادة التقفية . والتئامه من مقدمات مخيلة ، صادقة كانت أو كاذبة ، لا يشترط فيها ــ بما هى شعر ــ غير التخييل» . (ص ٨٩) . ولا يتوقف حازم من أدوات الشعر وعناصره اللغوية والفنية عند الوزن والقافية فحسب ، بل يضيف إلى تعريفه تأكيد عنصر أساسى من عناصر الكتابة الشعرية هو عنصر «تأليف الكلام» ، أى كيفيات الاستخدام الشعرى للألفاظ والعلاقات اللغوية وطرائقه ، فيقول : «الشعر كلام موزون مقفى ، من شأنه أن يحبِّب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ، ويكرِّه إليها ما قصد تكريهه ، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه ، بما يتضمن من حسن تخييل له ، ومحاكاة مستقلة بنفسها ، أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام ، أو قوة صدقه ، أو قوة شهرته ، أو بمجموع ذلك . وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب ؛ فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثرها» . (ص ٧١) . ولقد جمع حازم فى هذا التعريف ــ وغيره فى مواضع كثيرة فى المنهاج ــ بين تراث العروضيين واللغويين والبلاغيين والنقاد العرب الذين ركزوا فى تعريفهم الشعر وبيان خصوصيته على العناصر الإيقاعية ، من وزن وقافية وأصوات ، وعلى العناصر اللغوية والبلاغية ، من جودة التأليف والنظم ، وأساليب التعامل الشعرى كافة مع اللغة ــ نقول إنه جمع بين كل ذلك والتراث الفلسفى والنفسى عند الفلاسفة المسلمين ، وبخاصة شراح أرسطو ، الذين اهتموا بالنص على الطبيعة النوعية للعمل الفنى ، وعلى القوة النفسية الإدراكية المبتكرة ، التى تعين الشاعر على إنجاز قصيدته .

٣ - الشعر والعالم :

تتحدد العلاقة بين الشعر والعالم ــ عند حازم القرطاجنى ــ بأنها علاقة محاكاة ؛ فالشاعر ينقل العالم أو يصوره فى قصيدته . قد يكون هذا العالم خارجيا يتصل بالكائنات والأشياء والظواهر ، وقد يكون داخليا يتصل بمشاعر الشاعر وانفعالاته إزاء هذه الظواهر والأشياء ، ولكنه فى كل الأحوال عالم ليس من صنع الشاعر أو من خلقه ، بل هو عالم سابق على وجود الشاعر ، ولا يملك الشاعر إزاءه سوى محاكاته .

ولكن محاكاة الشاعر لهذا العالم لا تتوقف عند جانب من جوانبه ؛ ذلك لأن مادة المحاكاة ــ عند حازم ــ هى كل ما يمكن أن يحيط به علم إنسانى ، (ص ٢٠) ؛ أى أن موضوع المحاكاة يشمل كل ما يقع فى خبرة الإنسان وتجاربه ، وكل ما يمكن أن يصل إليه بعقله وحسه . وبعبارة حديثة يمكن القول إن الفن يمكن أن يحاكى كل ما يقع فى خبرة الفنان من الشئون الحياتية وحقائقها : من جليل وحقير ، وخير وشرير ، وسام ومتدن ، ومبهج ومؤلم ، وجميل وقبيح . . الخ . وثمة أمور يشترك فى معرفتها وإدراكها الخاص والعام من الناس ؛ وثمة أمور أخرى ينفرد الخواص بمعرفتها ولا يعرفها جمهور الناس أو لا يدركونها . ولا يتوقف الشعر عند هذه الأمور فحسب ؛ لأن مادته هى كل ما فى الحياة . والفيصل فى تقويمه ــ من جهة مادة المحاكاة وموضوعها ــ ليست معرفة الخاصة ولا معرفة العامة ، ولا المشترك بين الفريقين ، وإنما هو علاقة الشاعر بالمادة والموضوع ، ورؤيته لهما ، وإجادته فى تخيلها ومحاكاتها : « فأما بالنظر إلى حقيقة الشعر فلا فرق بين ما انفرد به الخاصة دون العامة ، وبين ما شاركوهم فيه ؛ ولا ميزة بين ما اشتدت علقته بالأغراض المألوفة ، وبين ما ليس له كبير علقة ، إذا كان التخييل فى جميع ذلك على حد واحد ، إذ المعتبر فى حقيقة الشعر إنما هو التخييل والمحاكاة فى أى معنى اتفق » . (ص ٢١)

ولكن إذا كانت مادة المحاكاة وموضوعها ينصرفان إلى كل ما يحيط به العلم الإنسانى عند حازم ، فإن للمحاكاة أثرها الذى ينقل هذه المادة أو هذا الموضوع من حال إلى حال ؛ أى ينقلها من مجال العالم المادى الفعلى إلى مجال العالم الفنى الخيالى ، ويضفى عليها بهذا النقل قيمة جمالية لم تكن لها فى الأصل . ذلك لأن الموضوع المحاكى لا يبدو فى العمل الفنى كما هو فى حقيقته الواقعية ، بل يظهر فى صورة معدَّلة هى من نتاج خيال الشاعر . والفارق بين موضوع المحاكاة فى حقيقته الواقعية فى العالم المادى ، وحقيقته الفنية فى العالم الجمالى ، هو الفارق

بين « مواقع الأشياء فى الأعيان » وصورها الفنية فى الأذهان ، من جهة ما عليه هيأة هذه الصور ودلالتها على ما خارج الذهن من ناحية ، ومن جهة مواقع تلك الصور من النفوس من ناحية ثانية .

وليست العلاقة بين الحقيقة الواقعية والحقيقة الفنية لصور الشعر علاقة تناقض ، بل هى - بالأحرى - علاقة تكامل ، يضيف فيها الفن إلى الواقع الإضافة التى تجعل الفن وسيلة من وسائل تقديم الواقع وتعرفه . ولهذا السبب يقول حازم إن المحك فى الصناعة الشعرية مرتبط بحسن المحاكاة ، الذى يعنى « إقامة صور الأشياء فى الذهن » . وإذا كانت إقامة صور الأشياء فى الذهن قرينة التخييل فإن هذا التخييل « لا ينافى اليقين » ؛ ذلك « لأن الشىء قد يخيل على ما هو عليه ، وقد يخيل على غير ما هو عليه » (ص ٦٢) .

ولا شك أن أقسام المحاكاة وأنواعها تتصل اتصالا مباشرا بطبيعة الشعر وحده عند حازم . المحاكاة غايتها عنده إما أن تزين أمرا لتجعله محبوبا لدى المتلقى بحيث يحمده ويقبل عليه ، وإما أن تعطل أمرا من كل زينة لتجعله مذموما لدى المتلقى ، بحيث ينفر منه ويتجنبه .

الضرب الأول من المحاكاة يسميه حازم (محاكاة تحسين) ؛ ويسمى الضرب الثانى (محاكاة تقبيح) . وضرب ثالث من المحاكاة يضعه حازم فى منزلة أدنى من منزلة الضربين الأولين الأساسيين ، يسميه (محاكاة المطابقة) ؛ ويقصد بهذا النوع المحاكاة التى تبدى المحاكى على ما هو عليه . ويمكن لنا أن نسميها - بعبارة المحدثين - محاكاة مباشرة أو حرفية (فوتوغرافية) . وعلى الرغم من رفض حازم - فى كل كتابه - لأن تكون المحاكاة حرفية مباشرة ، نراه يبرر وجود بعض صور هذه المحاكاة المطابقة بأن الشىء إذا بدا كما هو عليه فإنه - وهذا من طبائع الأشياء - لابد أن يحمل فى ذاته ما يمدح وما يذم . وتأسيسا على هذا التبرير فإنه يرى أن هناك حالات من محاكاة المطابقة ، يمكن أن تتوافر لها قوة محاكاة التحسين ومحاكاة التقبيح . وتنقسم التخاييل والمحاكيات بحسب ما يقصد بها إلى : محاكاة تحسين ، ومحاكاة تقبيح ، ومحاكاة مطابقة لا يقصد بها إلا ضرب من رياضة الخواطر والملح فى بعض المواضع ، التى يعتمد فيها وصف الشىء ومحاكاته بما يطابقه ويخيله على ما هو عليه . وربما كان القصد بذلك ضربا من التعجيب أو الاعتبار . وربما كانت محاكاة المطابقة فى قوة المحاكاة التحسينية أو التقبيحية ؛ فإن أوصاف الشىء الذى يقصد فى محاكاته المطابقة لا تخلو من أن تكون من قبيل ما يحمد ويذم ، وإن قل قسطها من الحمد والذم . والنفس من شأنها أن تميل إلى ما يحمد ، وتتجافى عما يذم . فكأن التخييل بالجملة لم يَخْلُ من تحريك النفس إلى استحسان أو إلى استقباح . ومن هنا كانت قوة محاكاة المطابقة فى كثير من المواضع قوة إحدى المحاكاتين التحسينية والتقبيحية ، لكنها قسم ثالث على كل حال ، إذا لم تخلص إلى تحسين أو تقبيح . (ص ٩٢)

هذه هى الضروب الثلاثة من المحاكاة ، المتعلقة بالموضوع المحاكى من حيث تحسينه أو تقبيحه أو مطابقته . وهناك ضربان آخران للمحاكاة يتصلان بطريقة الأداء الفنى التى يصطنعها الشاعر فى بناء عمله الشعرى . والضرب الأول هنا هو (المحاكاة التامة أو التفصيلية) ؛ ويقصد بها حازم مقدرة الشاعر الإدراكية على الوعى بأجزاء المحاكى وتفصيلاته ، ومقدرته على توصيل تلك الأجزاء والتفصيلات إلى المتلقى فى إطار من وحدة العمل الشعرى :

« فالمحاكاة التامة فى الوصف هى استقصاء الأجزاء التى بموالاتها يكمل تخييل الشىء الموصوف ؛ وفى الحكمة استقصاء أركان العبارة عن جملة أجزاء المعنى الذى جعل مثالا لكيفيات مجارى الأمور والأحوال ، وما تستمر عليه فى أمور الأزمنة والدهور . وفى التاريخ استقصاء أجزاء الخبر المحاكى وموالاتها على حد ما انتظمت عليه حال وقوعها » . (ص ١٠٥) . وإذا كان حازم يميل إلى المحاكاة التامة أو التفصيلية فإنه لا يصر عليها فى كل حال ؛ إذ المعيار لديه ليس هو التفصيل أو الإجمال ، وإنما هو أن يعمل الشاعر خياله لإدراك ما هو أساس فى الموضوع المحاكى ، ثم ينتقل من هذا الأساس إلى ما هو دقيق وجزئى : « وإذا حوكى الشىء جملة أو تفصيلا فالواجب أن تؤخذ أوصافه المتناهية فى الشهرة والحسن إن قصدوا التحسين ، وفى الشهرة والقبح إن قصدوا التقبيح . ويبدأ فى الحسن بما ظهر الحسن فيه أوضح ، وما النفس بتقديمه أَعْنَى ؛ وينتقل من الشىء إلى ما يليه فى المزية من ذلك ؛ ويكون بمنزلة المصور الذى يصور أولا ما جلّ من رسوم تخطيط الشىء ، ثم ينتقل إلى الأدق فالأدق » .

إن المحاكاة بما هى أساس لمفهوم الفن ليست - كما يؤصلها حازم - نقلا مطابقا للموضوع المحاكَى ؛ أى أنها ليست مباشرة ولا حرفية ولا فوتوغرافية . فإذا هى كانت كذلك ، كانت أقرب إلى الصناعة منها إلى الفن ، بل إنها فى كثير من نتاجها محض صناعة . والذى يمنع المحاكاة عن أن تكون حرفية ويحقق فنيتها هو العنصر الذاتى ، سواء فى عملية الإبداع من جهة الشاعر ، أو فى عملية التأثير أو التلقى من طرف السامع أو القارىء . إن الشاعر يتدخل ذاتيا فى الانفعال بالموضوع المحاكَى والإدراك له ورؤيته على نحو خاص ، كما يتلقى المتلقى العمل الشعرى تلقيا ذاتيا ، يخضع لدرجة ثقافته الفنية وحساسيته الذاتية ، ومدى قدرته على الوصول إلى رؤية الشاعر الخاصة للموضوع المحاكى . هذا العنصر الذاتى لدى الشاعر ولدى المتلقى هو الذى يوفر للمحاكاة أسسها الفنية الحقة ؛ وبغير هذا العنصر تصبح المحاكاة تقليدا حرفيا لا يمت إلى عالم الفعل الفنى .

ويعمق حازم هذا المفهوم للمحاكاة ليلفت النظر إلى التفرقة الدقيقة بين موقفين فى تناول الموضوع المحاكى : الأول هو موقف الخطيب أو المنطقى أو العالم ؛ أى الموقف غير الفنى ؛ وهو موقف يبتعد عن الذاتية بقدر اقترابه من الموضوعية ؛ والثانى هو موقف الشاعر أو الفنان عموما ؛ أى الموقف الفنى الأقرب بطبيعته إلى جانب الذاتية . وإذا كان صاحب الموقف الأول يذهب إلى جلاء ماهية الشىء المحاكى ببيان خواصه غير المتعلقة بالأغراض الإنسانية ، أى البعيدة عن العناصر الذاتية ، فإن الفنان يذهب إلى تخيل هذا الموضوع المحاكى فى علاقته بالأغراض الإنسانية (العناصر الذاتية) ، وإلى تخييله إلى المتلقى بإثارة الأغراض والعناصر الذاتية عن طريق الاستحسان والاستقباح .

والمحاكاة - من هذا الجانب الأخير - معرفة فنية ، تدل على الأشياء من حيث اللواحق والأغراض التى بها تشبث الآداب الإنسانية . « وإذا خيل لك الشىء بالأقاويل المحاكية له فالمقصود محاكاة ما هو عليه من حسن أو قبح بأقاويل تخيل لواحقه وأغراضه التى بها علقة الأغراض ، ومحاسن الشىء ومساويه راجعة إليه . فإذا حوكى الشىء بصفاته ، أو ما هو مثال لصفاته ، تصور بما يرجع إليه ،

وبما له عُلْقة بالأغراض مما يرجع إليه ، أو ما هو مثال لما يرجع إليه . . ومحصول الأقاويل الشعرية تصوير الأشياء الحاصلة فى الوجود ، وتمثيلها فى الأذهان على ما هى عليه خارج الأذهان ، من حسن أو قبح حقيقة ، أو على غير ما هى عليه ، تمويها وإيهاما ، فأقوال دالة على ما يلحق الأشياء ويعرض لها مما هو خارج عن مقوماتها مما عُلقة الأغراض الإنسانية به قوية » . (ص ١٢٠) .

إن حازما يلح على قوة العنصر الذاتى لدى الشاعر والفنان عموما ، وعلى فعالية هذا العنصر ، إلى الدرجة التى يصل فيها إلى تعديل واقع الموضوع المحاكى ، بل إلى إكمال ما يمكن أن يكون بهذا الواقع من نقص . ويستعين حازم فى توكيد ما يذهب إليه هنا بقول لأفلاطون ــ من كتاب السياسة ــ يرى فيه « أنا لا نلوم مصورا إن صوّر صورة إنسان فجعل جميع أعضائه على غاية الحسن ، فنقول له إنه ليس يمكن أن يكون إنسان على هذه الصورة » ؛ وذلك أن المثال ينبغى أن يكون كاملا ، وأما سائر الأشياء التى هو لها مثال فحسنها بقدر مشاركتها لذلك المثال»(٩) . وسواء كان حازم يعتمد على أفلاطون أو غيره فالمهم أن فى القول نفسه دليلا على ما يراه من أن المحاكاة تضيف إلى موضوعها الأصلى ، وأن الأساس فى هذه الإضافة مرتبط بطبيعة المحاكاة نفسها ، من حيث هى « تكميل » لما عليه الأشياء خارج الذهن ، إن كانت محتاجة إلى التكميل .

٤ - الشعر والشاعر :

يعتمد الشعر على القوة الخلاقة لدى الشاعر ، وهى الخيال الابتكارى . والمؤكد أن القارىء ــ كالناقد ــ قد لا يرى هذه القوة ، ولكنه يتحسسها ــ مستمعا أو قارئا ــ فى العمل الشعرى نفسه . ذلك لأن العمل الشعرى هو النتيجة التى يتلقاها القارىء لاستخدام الشاعر لأدوات فنية ــ لغوية وعروضية وبلاغية بعينها ــ محكومة بأعراف لغوية وصرفية ونحوية وعروضية ، وطرق استخدام دلالية ، رمزية وتصويرية ، يلتزم بها الشاعر ، ولكنه ــ على غير طريقة الناثر ــ يتدخل بخياله ليصوغ منها لغة شعرية تجاوز حقائق اللغة العادية إلى آفاق مبتكرة جديدة ، إيقاعية وتصويرية .

هذه الآفاق المبتكرة الجديدة هى ما يقصد إليه حازم بحديثه عن الشعر من حيث هو عملية « تخيل » تقوم على ابتكار القوة « المتخيلة » أو « المخيلة » . ويقترب حازم من دراسة عملية « التخيل » الشعرى عندما يميز بين الشعراء على أساس ما يسميه بالقوى الفكرية ؛ وهى عشر قوى أو ملكات تتراتب فيما بينها ، وتتعددّ على نحو يتمكن معه حازم من حصر كل الجوانب الواعية واللاواعية من عملية التخيل . وأولى هذه القوى ــ عند حازم ــ هى « القوة على التشبيه فيما لا يجرى على السجية » ؛ وتلك قوة تتصل بالنشاط الأساسى لقوة الخيال ، التى تصل بين العناصر المتباعدة ، وتؤلف بين الظواهر المتباينة . وإذا كانت « القوة على التشبيه » قوة جزئية ، تعمل على مستوى البيت ، فهناك « القوة على تصور كليات الشعر والمقاصد الواقعة فيها » ؛ وهى قوة تتصل بأغراض الشعر . وهناك « القوة على تصور صورة للقصيدة » ؛ وهى قوة تنصرف إلى الشكل المتكامل الذى تتخذه القصيدة . ويختتم حازم تعداد هذه القوى بما يسميه « القوة المائزة حسن الكلام من قبيحه » . ومن الواضح أن هذه القوة تقع على مستوى الوعى الخالص ، ولا يستخدمها الشاعر إلا بعد أن تكتمل العملية الإبداعية اللاواعية من التخيل . وذلك واضح فيما يقوله حازم من أنه « قد يتفق للشاعر أن ينظم بيتين قافيتهما واحدة ، فيكون أحدهما أحسن فى نفسه ، والآخر أحسن بالنسبة إلى المحل الذى يوقعه فيه ، من جهة لفظ أو معنى أو نظام أو أسلوب ؛ ففى مثل هذا الموضع يصير المرجوح راجحا ، والمفضول فاضلا » . (ص ٢٠٠) .

وبعد أن يعدد حازم هذه القوى يفاضل بين الشعراء على أساس من تكاملها فيهم . وأفضل الشعراء ــ عنده ــ من « حصلت لهم هذه القوى على الكمال فى الجملة » ؛ فهؤلاء هم الذين « يقوون على تصور كليات المقولات ومقاصدها ومعانيها بالقوة ، قبل حصولها بالفعل ، فيتأتى لهم بذلك تمكن القوافى ، وحسن صور القصائد ، وجودة بناء بعضها على بعض » . (ص ٢٠١) . وإذا جاز لنا أن نفسر هذا القول فإننا نرى فيه دليلا على أن حازما يرد الشاعرية إلى القدرة التخيلية على تصور الكل قبل تصور الأجزاء ، وعلى تصور الأنساق العامة قبل تصور التفصيلات التى تكونها . ويؤيد هذا التفسير ما يشير إليه حازم من أن تصور الكليات يعين على تمكن القوافى وما يتصل بها من تفصيلات .

ويزيد حازم التخيل الإبداعى عند الشاعر وضوحا عندما يتحدث عن عملية اقتباس المعانى واستثارتها من ناحية ، وعن الملكات العقلية التى تتدخل فى هذه العملية من ناحية ثانية . والشاعر يقتبس المعانى أو يولدها ، عند حازم ، عن طريقين : أولهما القراءة ، التى يقتبس منها الشاعر صورا تغدو مادة أولية لإبداعه ؛ وثانيهما الخبرة المباشرة ، التى تزود الشاعر بمادة مماثلة للإبداع . لكن الإبداع نفسه لا يتم إلا بعد أن تخضع المادة الأولية لفعل قوى ثلاث هى القوة الحافظة ، والقوة المائزة ، والقوة الصانعة . وإذا كانت القوة الأولى تتصل بوضوح صور الذاكرة ، وانتظامها ، وترتيبها على حد ما وقعت عليه فى الوجود ، فإن القوة المائزة هى القوة التى يميز بها الشاعر ما يلائم الموضع والنظم والأسلوب والغرض مما يصح أو لا يصح . أما القوة الصانعة فهى القوة التى تتولى العمل فى ضم أجزاء الألفاظ والمعانى ؛ وهى بالجملة « التى تتولى جميع ما تلتئم به كليات هذه الصناعة » . (ص ٤٣) .

قد يبدو من تحديد حازم لهذه القوى الثلاث أنه يحيد فى بعض الأحيان عن الأساس الفلسفى النفسى للشاعرية ؛ أى عن طبيعة هذه القوى الشاعرية ؛ ويتناول دور هذه القوى فى عملية الأداء الفنى ؛ أى فى جانب النظم والأسلوب وليس فى جانب عملية الإبداع من حيث طبيعتها النفسية الخيالية المدركة . ولكن الحق أن حازما يكرّس القوة الأولى تماما للخيال ؛ كما أن حديثه فى تحديد عمل القوتين المائزة والصانعة ، وإن انحاز إلى جانب النظم والأسلوب ، حيث تضمّن أدواراً ثلاثة محددة لهاتين القوتين (التمييز ، والضم ، والتئام الكليات) إلا أنه كان يدرك أنه لا يمكن لهذه القوى أن تقوم بعملها فى القصيدة من غير أن يكون من ورائها تصور وتخيل . وبعبارات أخرى فإن حازما وإن جمع فى تحديداته لهذه القوى الشاعرية بين ما هو نفسى متصل بعملية الإبداع فى ذهن الشاعر وخياله ، وما هو فنى متصل بكيفيات النظم وهيئات الأسلوب ، إلا أنه كان واضحا فى بيان الطبيعة النفسية لهذه القوى الثلاث ، أى فى بيان عملها فى عملية الإبداع ، مع القطع بأن هذا العمل إنما يتم بفاعلية التصور والتخيل (الخيال) .

ويصر حازم على أن الشاعر الحق هو الذى تتحقق فى طبعه هذه القوى الشاعرية الثلاث ؛ لأنها هى المقصودة والمعبَّر عنها (بالطبع الجيد) فى هذا الفن الشعرى . ولكنه ـ فيما يتصل بالطبع الجيد ـ يلتفت إلى أمرين مهمين : أولهما أن الطبع لا ينهض وحده بالشعر ؛ وثانيهما أن الطبع لا يتحقق إلا بمعرفة قواعد الصنعة وترسيخها فى الذهن ، إلى الحد الذى تصبح معه أقرب إلى الطبع فى رسوخها العفوى . يقول حازم إن العرب لم تكن تستغنى بصحة طباعها عن تسديد هذه الطباع وتقويمها بالقوانين المصححة لها ؛ إذ جعلت من ذلك علما تتدارسه ويستدرك به بعضهم على بعض . وفى هذا المجال روايات كثيرة حفظتها أمهات الكتب . ولو تتبع متتبع هذه الروايات لاستخرج منها علما كثيرا موافقا للقوانين التى وصفها البلغاء لهذا الفن الشعرى . وثانيهما أن الطبع لا يُمتَلك عن طريق الإلمام بالقوانين اللغوية والبلاغية فحسب ، بل لابد من الوعى بالتقاليد الفنية المتوارثة للشعر ؛ وهذا لا يكون إلا بالتلقى عن أهل الاختصاص وهم الشعراء السابقون للشاعر ، والشعراء الذين نبغوا من معاصريه . وبهذه التلمذة الفنية يستطيع الشاعر أن يهتدى بهدى التقاليد الفنية ، كما أنه يستطيع أن يضيف إليها بقدر تفوقه ونبوغه .

وضرورة الوعى بالتقاليد الفنية أمر عميق فى كل التراث البشرى ؛ لكن حازما يعبر عن هذه الضرورة من زاوية العلاقة بين الشعر والشاعر ، أو من زاوية العلاقة بين الشاعر وتقاليد الفن الذى ينتمى إليه ، فيقول : « وأنت لا تجد شاعرا مجيدا منهم إلا وقد لزم شاعرا آخر المدة الطويلة ، وتعلم منه قوانين النظم ، واستفاد عنه الدربة فى التصاريف البلاغية . فقد كان كُثيرٌ أخذ الشعر عن جميل ، وأخذه جميل عن هدبه بن خشرم ، وأخذه هدبة عن بشر بن أبى خازم . وكان الحطيئة قد أخذ علم الشعر عن زهير ، وأخذه زهير عن أوس بن حجر ، وكذلك جميع الشعراء العرب المجيدين المشهورين » . (ص ٢٧) .

هذه العلاقة تعود بنا ـ فى النهاية ـ إلى الخيال من حيث هو أداة الفنان المبدعة ، التى يدرك عن طريقها العالم ، والتى عن طريقها تتحول المدركات إلى صور ، ثم تنتقل الصور باللغة ـ وبغير اللغة فى الفنون الأخرى ـ إلى أعمال فنية محددة . فالخيال هو القوة التى تنقل المدركات إلى صور ؛ وهذه الصور ـ فى الفن ـ لا تطابق حرفيا أصولها فى الواقع ؛ ذلك لأن الخيال الخلاق يعيد بناء صور المدركات بحيث تبدو فى روابط وعلاقات جديدة ، تختلف عن أصولها فى الواقع ، لكنها لا تناقض هذا الواقع ، بل تبرزه فى صورة جديدة . والخيال طاقة إنسانية حاصلة فى كل فرد من أفراد الإنسانية على درجات متفاوتة . لكن الخيال عند العاديين هو خيال استرجاعى ، يستعيد ما مرَّ بالإنسان من خبرات وتجارب وصور . أما الخيال عند الفنانين فهو خيال ابتكارى ، يتخطى حدود الاسترجاع ويجاوزها إلى تأليف علاقات وروابط جديدة بين المدركات والمحسوسات والصور ، بحيث يبدو الموضوع المحاكى ـ فى العمل الفنى ـ فى صورة جديدة .

ومهما يقسم حازم القوى الشاعرة المبتكرة أقساما ، فإنه يردها جميعا إلى تلك الأداة الخلاقة المبتكرة : الخيال . وهو يدرك كل الإدراك أن الخيال الفنى لا يعمل طليقا بغير حدود ؛ إذ نراه ينص صراحة على أن الخيال الفنى لا يجاوز الممكن إلى المحال ؛ ذلك لأن المحال هو الذى لا يمكن وقوعه ولا تصوره . وهو يعى أن الخيال لا يعمل وحده ، بل ثمة قوى وطاقات أخرى يجرى عملها مع عمله ، ويتداخل نشاطها فى نشاطه . ولذلك يضع الخيال فى مركز بين طرفين هما العقل والحواس ، ويجعل نشاطه متأثرا بنشاطها ، ونتاجه متأثرا بمعطياتها ؛ فالعقل فى صلته بالخيال إنما يحميه دون أن يقصَّ أجنحته . وإذا كان حازم يقر للفنان بحرية عريضة فإنه يرى أن ذاتية الشاعر هى التى تمثل حدود نشاط خياله المبتكر ؛ هذه الحدود المحكومة ـ فى النهاية ـ بتقاليد الفن الشعرى وما يمكن أن يقبله العقل ، والمحكومة كذلك بسلم من القيم الأخلاقية .

ولا شك أن الشاعر ـ فيما يرى حازم ـ يستطيع أن يتخيل ما لم يقم بتجربته تجربة مباشرة ؛ ولكن هذا التخيل يستمد مادته ـ آخر الأمر ـ من معطيات التجربة التى صادفها الشاعر ؛ فالتخيل تابع للحس ـ فيما يقول حازم . ومعنى هذا أن ما تدركه الحواس هو المادة الأولية التى يحولها خيال الشاعر إلى صور تختلف عن أصلها . ومهما عبث الخيال بحدود هذه المادة الأصلية فإنه يظل محافظا على الحدود العقلية التى تجعل من الصور الفنية للشعر مؤثرة فى المتلقى ، خلال عملية التخييل .

٥ ـ الشعر والمتلقى :

وتنقلنا عملية التخييل إلى العلاقة بين الشعر والمتلقى . وهى علاقة تقوم على أبعاد نفسية ، وتحقق وظائف معرفية وأخلاقية . أما الأبعاد النفسية فتتصل بالأثر الذى يتركه الشعر فى « مخيلة » المتلقى . و « القوة المتخيلة ـ عند المتلقى ـ نظير القوة التى أبدعت المحاكاة عند المبدع . والنظير يتعاطف ـ عادة ـ مع نظيره ؛ فضلا عن أن القوة المتخيِّلة عند المتلقى هى القوة الفاعلة فى الجوانب الذاتية للإنسان»[١٠] . ومعنى ذلك أن الشعر يستثير قوى التخيل عند المتلقى ، بكيفية تستثير معها هذه القوى ـ هى كذلك ـ القوى النزوعية التى توجه سلوك المتلقى ، وتفرض عليه الاستجابة للمحتوى المعرفى الأخلاقى الذى تتضمنه القصيدة . ولذلك يقول حازم إن التخييل هو تحريك النفس إلى طلب الشىء أو الهرب منه . وهو يقول كذلك أن التخييل إثارة للقوة اللاواعية عند المتلقى ، على نحو يغلب اللاوعى على الوعى ، ويغلب التخيل على التصديق . وجملة الأمر أن المتلقى ينفعل للتخييل انفعالا من غير روية ، إلى جهة من الانبساط أو الانقباض ، فيميل إلى « فعل شىء أو طلبه أو اعتقاده ، أو التخلى عن فعله أو طلبه أو اعتقاده » . (ص ١٠٦) .

هذا التكييف الذى يحدد به حازم عملية التخييل يتضمن تقابلا معرفيا أخلاقيا ذا صلة بطبيعة السلوك الذى يفرضه الشعر على المتلقى . أما التقابل المعرفى فيتصل بتغليب التخييل على التصديق ، حيث يصبح « القول المخيل » نقيضا للقول « البرهانى » بالمعنى الذى يجعل القول الأول قرين الحقائق الخالصة ، ويجعل القول الثانى قرين التمويه الذى يناقض الحقائق[١١] . وذلك ما قصد إليه حازم بقوله إن الأقاويل الشعرية تصور الأشياء الحاصلة فى الوجود على ما هى عليه حقيقة ، أو « على غير ما هى عليه تمويها وإيهاما » (ص ١٢٠) . ويقرن حازم بين الشعر والرسم فى هذا البعد المعرفى من التخييل ، خصوصا حين يقول إن الصور القبيحة المستبشعة فى الواقع يمكن أن تتحول إلى صور لذيذة مستحسنة فى الفن ، بفضل ما تقوم به المحاكاة

من تغيير معرفى فى تقديم الأصل . ولكن هذا التغيير المعرفى الذى يشير إليه حازم ليس المقصود منه الوصل الكامل بين الشعر والكذب ، وإنما تأكيد « الإيهام » الذى يوقعه التخييل فى نفس المتلقى ، وتأكيد « التأثير » الذى يحوِّل به الشعر سلوك هذا المتلقى أو يوجّهه . ولذلك يقول حازم إن المهم فى الشعر « إنما هو التخييل فى أى مادة اتفق ، لا يشترط فى ذلك صدق ولا كذب ، بل أيها ائتلفت الأقاويل المخيلة منه فبالعرض » . (ص ٨١) .

ومادام المقصود بالإيهام الذى يوقعه التخييل هو التأثير فى سلوك المتلقى فإن هذا السلوك يمكن أن يزدوج ازدواجا يوازى التقابل بين الصدق والكذب . ويظهر ذلك فيما يؤكده حازم من أن المقصود بالأقاويل الشعرية هو « استجلاب المنافع واستدفاع المضار ، ببسطها النفوس إلى ما يراد من ذلك ، وقبضها عما يراد ، بما يخيل لها فيه من خير أو شر » . (ص ٣٣٧) . وما يقصد إليه حازم باستجلاب المنافع واستدفاع المضار ــ فى النص السابق ــ هو التحلى بالأخلاق الفاضلة ، واطراح الأخلاق الفاسدة . وهنا يصل حازم حباله بحبال قدامة بن جعفر ، فيتحدث عن الفضائل الأربع بوصفها الفضائل التى ينبغى تأكيدها فى المدح ، ونفيها فى الذم . ولكنه يضيف إلى ما سبقه إليه قدامه تفصيلَه المفيد فيما يسميه « طريق التهدى إلى تحسينات الأشياء وتقبيحها » ، فيميز بين تحسين الأشياء وتقبيحها من جهة الدين ، أى ما تؤثره النفس من الثواب على فعل شىء أو اعتقاده ، وتخاف من العقوبة على تركه وإهماله ، ومن جهة العقل ، أى « ما يجب أن يؤثره الإنسان من جهة ما هو عاقل ذو أنفة من الجهل والسفاهة » . ولا يكتفى حازم بذلك ، إذ يضيف إلى الجهتين السابقتين جهة أخرى تتصل بالجوانب النفعية فى حياة الإنسان ، ويعنى بها « ما تؤثره النفس من الذكر الجميل » ، فضلا عن « جهة الحظ العاجل ، وما تحرص عليه النفس وتشتهيه ، مما ينفعها من جهة ما تؤثر من النعمة وصلاح الحال » . (ص ١٠٦) .

ويتواصل حازم مع التقاليد الأرسطية المرتبطة بتقسيم المسرحية إلى مأساة وملهاة ، فيقسم الشعر إلى ما يسميه بطرق الجد فى مقابل طرق الهزل . ويعرف الطرق الأولى بأنها « مذهب فى الكلام تصدر الأقاويل فيه عن مروءة وعقل » ، فى مقابل الثانية التى تصدر فيها الأقاويل « عن مجون وسخف » . وهذا تقسيم يذكر بأصله الأرسطى ، خصوصا حين يقول حازم :

> « يجب فى معانى الطريقة الجدية أن تكون النفس فيها طامحة إلى ذكر مالا يشين ذكره ، ولا يسقط عن مروءة المتكلم ، وأن تكون واقفة دون أدنى ما يحتشم من ذكره ذو المروءة ، أو يكبر نفسه عنه » . (ص٣٢٩) .

ولكن هذا كله جعل حازما يترك الأصول الأرسطية ليركز على الشعر العربى بأوضاعه المتميزة . وهذا ما يؤدى به إلى الإلحاح على بُعد مهم كل الأهمية فى علاقة الشعر بالمتلقى ، وهو البعد الخاص بإيمان المتلقى بجدوى الشعر . ويؤكد حازم ــ فى هذا البعد ــ أن الشعر لا يمكن أن يحقق تأثيره الأخلاقى على المتلقى إلا إذا كان هذا المتلقى مقتنعا بأهمية الشعر مستعدا للتأثر به . ويقول حازم إن الاستعداد نوعان : استعداد بأن تكون نفس المتلقى فى حالة تتوافق مع محتوى القصيدة التى تسمعها ، كما قال المتنبى :

إنما تَنْفَعُ المَقَالَةُ فى المر ءِ ، إذا وَافَقَتْ هَوًى فى الفُؤادِ

واستعداد بأن تكون النفوس معتقدة فى قيمة الشعر وأهميته . وإذا كان الاستعداد الأول استعدادا فرديا ، يتوقف على الحالة النفسية للمتلقى الفرد ، فإن الاستعداد الثانى إنما هو استعداد جمعى ، يرتبط بالحالة الفكرية والحضارية للأمة كلها .

ومن الواضح أن النوع الثانى من الاستعداد هو الذى كان يؤرق حازما . ذلك لأن كثيرا من « أنذال » عصره ــ فيما يقول ــ اعتقد « أن الشعر نقص وسفاهة » . ولا يقتصر حازم على الهجوم على هؤلاء «الأنذال» ، وإنما يحاول توضيح سبب هوان الشعر على الناس ، فيقول :

> « وإنما هان الشعر على الناس هذا الهوان لعجمة ألسنتهم ، واختلال طباعهم ، فغابت عنهم أسرار الكلام وبدائعه المحركة جملة ، فصرفوا النقص إلى الصنعة ، والنقص بالحقيقة راجع إليهم ، وموجود فيهم ، ولأن طرق الكلام اشتبهت عليهم أيضا ، فرأوا أخساء العالم قد تحرفوا باعتفاء الناس واسترفاد سواسية السوق بكلام صوروه فى صورة الشعر من جهة الوزن والقافية خاصة ، من غير أن يكون فيه أمر آخر من الأمور التى بها يتقوم الشعر . . ولكثرة القائلين المغالطين فى دعوى النظم ، وقلة العارفين بصحة دعواهم من بطلانها ، لم يفرق الناس بين المسىء والمسف إلى الاسترفاد بما يحدثه ، وبين المحسن المرتفع عن الاسترفاد بالشعر ، فجعلوا قيمتهما متساوية ، بل ربما نسبوا إلى المسىء إحسان المحسن ، وإلى المحسن إساءة المسىء ، فصارت نفوس العارفين بهذه الصنعة بعض المعرفة تستقذر التحلى بهذه الصنعة ؛ إذ نجسها أولئك الأخساء ، واشتبه على الناس أمرهم وأمر أضدادهم ، فأجروهم مجرى واحدا من الاستهانة بهم ؛ فالمعرفة لاشك منسحبة على الرفيع فى هذه الصفة بسبب الوضيع ؛ فلذلك هجرها الناس وحقها أن تهجر» . (ص ١٢٥)

٦ ــ المحتوى الشعرى :

ولاشك أن قضية الاستعداد ، التى تتضمن إيمان المتلقى بجدوى الشعر ، تفضى ــ فى النهاية ــ إلى قضية المعنى الشعرى . وحازم يدرك الصلة بين هاتين القضيتين إدراكا واضحا ؛ فهو يرى أن من الأسباب التى أدت إلى هوان الشعر عند المتلقين أنهم اعتقدوا « أن الشعر كله زور وكذب » . والناس إذا اعتقدوا هذا الاعتقاد ــ فيما يقول حازم ــ « كانوا خلقاء بأن يأخذوا أنفسهم بألا تتحرك للشعر ولا تهتز إليه » . (ص ١٢٥ ، ١٢٦) . ولكى يواجه حازم هذا الاعتقاد الضار فإنه يؤكد أن التخييل الشعرى لا يقصد منه إلا إلى التأثير النفسى للقول ذاته ، وأن التقابل بين الصدق والكذب ليس محكاً فى الشعر ؛ فالشعر شعر « من حيث هو كلام مخيّل » ، كما أن

التخييل هو « المعتبر فى صناعته ، لا كون الأقاويل صادقة أو كاذبة » . (ص ٧١) . ولكن مثل هذا التبرير لابد أن يفضى إلى ضرورة التوقف عند « المعنى » أو « المحتوى » الذى يقوم الشعر بتخييله من زاويته المعرفية وزاويته الأخلاقية .

ويحسم حازم أمر الزاوية المعرفية بعودته إلى أصوله الأرسطية ، خصوصا فكرة «الممكن» ، التى لا تجعل المحاكاة قرينة الحقيقة الحرفية بل الحقيقة بمعناها الأعمق ، الذى يكمن وراء الظواهر . فالمحاكاة الأرسطية ليست نسخاً للحقيقة التجريبية ، أو تصويرا فوتغرافيا للحياة ، بقدر ما هى تقديم للممكن الذى يتضمن الحقائق الثابتة الدائمة ، المتحررة من الفوضى والتغير والتشتت . وإذا كانت المحاكاة تجاوز الحدود الظاهرة للواقع فإنها تجاوز القوانين الكامنة ، التى تجعل هذا الواقع معقولا مقبولا . كما أنها تصل إلى هذه القوانين بتركيزها على الأشياء الممكنة بحسب الاحتمال أو الضرورة[١٢] . صحيح أن حازما لا يصل إلى هذا التصور الأرسطى تماما ، ولكنه يقترب منه كل الاقتراب من الزاوية الأخلاقية الخالصة ، عندما يؤكد «أن الأمر إذا كان ممكنا سكنت إليه النفس وجاز تمويهه عليها ، والمحال تنفر منه النفس ولا تقبله ألبتة ، فكان مناقضا لغرض الشعر ؛ إذ المقصود بالشعر الاحتيال فى تحريك النفس لمقتضى الكلام بإيقاعه منها بمحل القبول بما فيه من حسن المحاكاة والهيئة ، بل ومن الصدق والشهرة فى كثير من المواضع » (ص ٢٩٤) .

ولكن ما الذى كان يعنيه حازم بمصطلح «المعنى» ؟ هل كان يقصد به الدلالة الجزئية التى قصد إليها ابن قتيبة ، الذى قسم الشعر إلى أربعة أضرب[١٣] ، فكان المعنى ــ عنده ــ هو الفكرة الجزئية ، أو المقصد النثرى من الكلام الذى يمكن أن يوصف بالصدق أو الكذب ؟ أم أن حازما كان يقصد بمصطلح المعنى دلالة قريبة مما نقصده اليوم بمصطلح «المحتوى» ؟

إن حازما يجعل «المعنى» العنصر الأول من العناصر التى يتحقق بها التخييل ، فيقول : «والتخييل فى الشعر يقع فى أربعة أنحاء : من جهة المعنى ، ومن جهة الأسلوب ، ومن جهة اللفظ ، ومن جهة النظم والوزن» (ص ٨٩) . والسؤال : ما الذى يقصده بمصطلح المعنى ؟ إنه لم يخرج عن المفهوم القديم الذى حصر «المعنى» فى صورة جزئية ، قد يقصد بها فكرة محدودة ، مصاغة فى عبارة واحدة من عبارات العمل الشعرى ، أو يقصد بها خاطرة لا تشغل غير جملة واحدة ، أو بيت واحد من أبيات القصيدة . هو لم يفلت من كل ذلك . ولهذا يرى دارس كتابه أن المصطلحات الموروثة المتصلة بالموضوعات والأغراض والمعانى كثيرا ما ترد عنده بدلالاتها القديمة نفسها . لكن مزيدا من التعمق فى درس «المنهاج» يكشف عن أن حازما كان واعيا ــ فى كل الكتاب ــ لأمرين بالغى الأهمية من جهة تحديد مصطلح المعنى ، وبيان طبيعته ودوره فى العمل الشعرى . أما الأمر الأول فهو عدم رضاه عن المصطلحات الموروثة المتصلة بجانب المعنى ، وعدم رضاه بصورة خاصة عن بعض استخدامات تلك المصطلحات فى كتب بعض من سبقه من بلاغيين ونقاد ؛ فهو لا يقبل ، تقسيم قدامة بن جعفر (٨٨٨ ـ ٩٥٨ أو ٩٤٨م) للمحتوى الشعرى ؛ ذلك التقسيم السداسى المعروف : مدح ــ هجاء ــ نسيب ــ رثاء ــ وصف ــ تشبيه . وهو لا يقبل كذلك تعديل الرمّانى لهذا التقسيم إلى تقسيم خماسى جديد ، حيث أرجع الرمانى التشبيه إلى معنى الوصف . ويدفع حازم كذلك ما ذهب إليه ابن رشيق القيراونى (ولد حوالى ٩٩٥/١٠٠٠ وتوفى حوالى ١٠٦٤م) ــ فى كتابه «العمدة» ــ من أن أركان الشعر (ويقصد بالأركان هنا دوافع الشعر أو محتوياته) أربعة ؛ هى : الرغبة والرهبة والطرب والغضب . كذلك يدفع حازم ما جاء ــ فى «العمدة» أيضا ــ من أن الشعر كله فى الحقيقة راجع إلى معنى الرغبة والرهبة . ويعلق حازم على كل ذلك بأن هذه التقسيمات كلها غير صحيحة ؛ فكل منها لايخلو من نقص أو تداخل . (ص ٣٣٦ - ٣٣٧) . وأما الأمر الثانى الذى تنبه إليه حازم كل التنبيه ــ بعد نقده للتقسيمات الموروثة للمحتوى الشعرى ــ فيتمثل فى محاولته وضع أساس فلسفى لمشكلة المعنى الشعرى . وهو يدرك خطر محاولته وجدتها ، على نحو يدفعه إلى القول بأنها بيان للطرق الصحيحة فى النظر إلى المعنى ، وتأكيد أن أحدا قبله لم يسلك مسلكه ، ولم يهتد إلى ما توصل هو إليه . (ص ١٨) .

والأساس الفلسفى لمحاولة حازم مؤداه أن كل الموجودات والأشياء لها كيانات فى الواقع خارج ذهن الإنسان المدرك . فإذا وقع شىء من هذه الموجودات والأشياء فى دائرة إدراك الإنسان المدرِك تكونت للمدرِك صورة ذهنية فى ذهن المدرِك فإذا كان هذا المدرِك شاعرا ووضع تلك الصورة الذهنية فى إطار تعبيرى عن طريق اللغة ، فإن هذا الإطار التعبيرى اللغوى هو أداة توصيل صورة الموجود أو الشىء الواقعى إلى أذهان المتلقين وأفهامهم . وقد حدد حازم هذا الأساس تحديدا حاسما بقوله : «إن المعانى هى الصور الحاصلة فى الأذهان عن الأشياء الموجودة فى الأعيان ؛ فكل شىء له وجود خارج الذهن فإنه إذا أدرك حصلت له صورة فى الذهن تطابق لما أدرك منه ، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبّر به هيئة تلك الصورة الذهنية فى أفهام السامعين وأذهانهم ، فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ» . (ص ١٨ - ١٩) .

والحقيقة أن هذا الكلام ليس أساسا فلسفيا فحسب ، إنما هو فلسفى نفسى جمالى فى آن واحد . ذلك أن حازما على وعى عال هنا بانتقال الصورة البصرية فى عملية الإدراك إلى صورة ذهنية ، ثم بانتقال هذه الصورة الذهنية فى عملية الإبداع إلى صورة شعرية . وفى هذه المرحلة الأخيرة تتضح الألفاظ فى دلالتها على المعنى . هذا عن الأساس الفلسفى النفسى الجمالى ؛ ويبقى للمعنى الشعرى أساس داخلى ذاتى ، يتصل بحده أو تعريفه ، وبآفاقه فى خبرة الشاعر وتجاربه ، وبدوره فى العمل الشعرى ذاته .

إن محتوى الشعر أو «معناه» من محتوى الحياة ذاتها . لهذا فإن أى حصر لمجالات أو موضوعات أو أغراض بعينها لمحتوى الشعر إنما هو فى حقيقته حصر للشعر نفسه فى زوايا ضيقة ، ومناطق محدودة من هذه الحياة الفسيحة . فإذا كان لابد من حصر فينبغى أن يرتبط هذا الحصر بالأصول الأولى للحياة الإنسانية الفضلى . أما أصول هذه الحياة فهى أربعة : خير وشر وبسط وقبض . ويستمد الشعر محتواه ــ فى نظر حازم ــ من كل ما يمكن أن تحيط به التجربة الإنسانية المتصلة بهذه الأصول الأربعة . ويتوجه هذا المحتوى إلى المتلقى ليؤثر فيه روحيا ونفسيا وسلوكيا وأخلاقيا . ومدار هذا التأثير ــ ومن ثمة عناصر المحتوى الشعرى كافة ــ لامحالة حول الخير والشر ، ومنها مايقترب من

دائرة الشر فيكون فى قلبها . ولكن يختلف الناس فى تحديد ما هو خير وما هو شر ؛ وثمة أمور يعرفها الخاصة دون العامة ؛ وثمة أمور أخرى يشترك فى معرفتها العام والخاص .

والحازم اجتهاد هنا فى مسألة القيمة واتصالها بالمحتوى الشعرى ؛ فهو يرى أن أعرق المحتويات ما اشترك الخاصة والجمهور فى الاعتقاد بأنه خير أو شر . ويقيّد حازم هذا بالفطرة الإنسانية ، فيرى أن المحتوى الشعرى إذا صدر عما يشترك فى الاعتقاد به الناس كافة ، فإن ذلك معناه ضرورة التطابق مع ما فطرت النفوس عليه . (ص ٢٠) . ومن الجلى أن حازما يرد المحتوى الشعرى إلى أصلى الحياة من الوجهة القيمية الاجتماعية ، وهما الخير والشر ، ثم يعود فيربط هاتين القيمتين بأصلى الحياة من الوجهة النفسية الفردية وهما البسط (السعة) والقبض (الضيق) ، فيرى أن قصد الأقاويل الشعرية هو استجلاب المنافع واستدفاع المضار ، وذلك ببسطها النفوس إلى ما يراد من ذلك ، وقبضها عما يراد بما يُخيِّل لها فيه من خير أو شر . (ص ٣٣٨) .

بهذا يقرر حازم للمحتوى الشعرى أسسا ترتد إلى أسس الحياة ذاتها فى عالم المتلقى النفسى وفى عالمه الاجتماعى بين الناس . وما دام الأمر كذلك فإن الشاعر الحق هو ذلك الذى خبر الحياة خبرة عميقة ، وأدرك مجارى أمورها إدراكا واعيا ؛ وهو الذى له من قوة التمييز والملاحظة ما يمكنه من الوعى بحقائق الأشياء والأحوال والأزمنة والقضايا (ص ٣٨) . ومادام حازم يجعل مصادر المحتوى الشعرى من مصادر الحياة نفسها ، فلا غرابة فى أن يربط المحتوى الشعرى بدوره ووظيفته فى الحياة . إنه يرى — فى مواضع كثيرة من كتابه — أن المحتوى يميل إلى أشياء وينصرف عن أخرى ؛ وتكثر فيه أشياء وتقل أخرى ، وذلك كله بحسب اتصال الأمر بما عليه البشر فى حياتهم . (ص ٢٠) . وعلى هذا ، إذا كان المحتوى يصدر عن الحياة فلكى يعود إلى هذه الحياة نفسها ليقوم بوظيفة واضحة وضوحاً عبر عنه حازم مرات كثيرة فى عمله ، ولكنه فى واحدة من هذه المرات قرن بين هذه الوظيفة و « موضوعات » الشعر بعبارات بالغة التحديد والدقة ، فقال : « لما كان المقصود بالشعر إنهاض النفوس إلى فعل شىء أو طلبه أو اعتقاده ، أو التخلى عن فعله أو طلبه أو اعتقاده ، بما يخيل لها فيه من حسن أو قبح ، وجلال ، أو خسّة ، وجب أن تكون موضوعات صناعة الشعر الأشياء التى لها انتساب إلى ما يفعله الإنسان ويطلبه ويعتقده » . (ص ١٠٦) . وهنا يصل الأمر إلى حد أن يوجب حازم على الشاعر أن يستمد موضوعاته (محتوى عمله) من حياة البشر أنفسهم ، وكذلك من تاريخهم . وهذا ما يؤكد الدور الذى يقرره حازم للشعر ، وهو دور سلوكى أخلاقى اجتماعى .

وعلى الرغم من هذه النظرة الفلسفية العميقة إلى المحتوى الشعرى فإن حازما لم يفلت من النظرة الثنائية الجزئية التى كانت سائدة لدى البلاغيين والنقاد العرب من قبله . ولا شك أن نظرته الفلسفية هى المهيمنة على عمله من أوله إلى آخره ، ولكن هذه النظرة الجزئية تقع فى أسر المعالجات القديمة للموضوعات والأغراض وإن حاول حازم أن يرتقى بها من خلال وعى فلسفى للمحتوى الشعرى . وبعبارات أخرى ، فإن حازما يصدر عن أساس فلسفى عميق فى معالجة المحتوى الشعرى ، ولكنه يصطنع فى بعض الأحيان أسلوب سابقيه ومصطلحاتهم فى هذه المعالجة ، مع وعيه التام بأمرين : أولهما أن تقسيمات سابقيه للأغراض والمعانى والموضوعات ليست وافية وليست جامعة أو شاملة لعالم المحتوى الشعرى الرحب ، بل إنه يرى — وهذه عبارته — أنها « غير صحيحة » (ص ٣٣٧) . ولهذا فهو يعدّل فى تلك التقسيمات ويسرف فى التقسيم حتى يصل إلى عشرات التفصيلات والتفريعات المتصلة بالمعنى الشعرى . وهو يضم بعض مصطلحات سابقية ثم يجاوزها — فى الإطار التقليدى نفسه — إلى آماد بعيدة . وثانيهما أن حازما عندما يجنح إلى النظرة القديمة ، بما تعتمد عليه هذه النظرة من فصل حاد بين ما هو فنى وما هو معنوى ، وبما تعتمده فى تناول المعنوى من تحديد صارم للأغراض والمعانى والموضوعات — نقول:إنه عندما يجنح إلى هذه النظرة لا يزال يجعل النظرة الفلسفية الشاملة — التى تهيمن على كل عمله — قاعدة يقيم عليها تحديداته وتفصيلاته لمجالات المحتوى الشعرى وآفاقه . ومع ذلك فإن هذا الجانب التقليدى فى « المنهاج » ضئيل إذا ما قورن بالجانب الفلسفى الخالص .

ويجعل حازم من البسط والقبض أساساً فلسفيا يستمد منه مصطلحين للجنسين الأساسيين اللذين يرى فيهما مصدر المحتوى الشعرى . هذان الجنسان هما : الارتياح والاكتراث (الارتماض) . ثم يضع تحت هذين الجنسين الكبيرين أنواعا ثمانية ، ويضع تحت هذه الأنواع الثمانية الأغراض الشعرية المشهورة ، كالنسيب والمديح ، فيقول : « قد تبين بهذا أن أغراض الشعر أجناس وأنواع تحتها أنواع . فأما الأجناس الأول فالارتياح والاكتراث وما تركب منهما ، نحو إشراب الارتياح الاكتراث ، أو إشراب الاكتراث الارتياح ؛ وهى الطرق الشاجية . والأنواع التى تحت هذه الأجناس هى : الاستغراب والاعتبار والرضى والغضب والنزاع والنزوع والخوف والرجاء . والأنواع الأخر التى تحت تلك الأنواع هى : المدح والنسيب والرثاء » (ص ١٢) . ويمضى حازم فى إلحاحه على الأساس الفلسفى النفسى فيقرن تقسيماته السابقة بالبواعث التى تثيرها فى نفس الشاعر وبآثارها فى نفوس السامعين أو القارئين (المتلقين) فيقول إن «معانى الشعر . . ترجع إلى وصف أحوال الأمور المحركة إلى القول ، أو إلى وصف أحوال المتحركين لها ، أو إلى وصف أحوال المحركات والمحركين معا . وأحسن القول ما أجتمع فيه وصف الحالين» (ص ١٣) . وبعد أن حدد حازم المستوى الشعرى فى تلك الأجناس والأنواع ، يعود فى مواضع أخرى من كتابه إلى مزيد من التفصيل والتفريع ؛ فثمة «أقاويل عرضيات وترهيبيات وتخويفيات واستدفاعيات» ؛ وثمة «قصص ومشاجرة وحكم ، وإشارة واستشارة ، وغرض واقتضاء ، وكفاية واستكفاء ، وترغيب وترهيب ، وإطماع وإياس . (ص ٣٤٠) . الخ . ولكنه يعود مرة أخرى إلى ضم كل هذه التفريعات فى مجموعات أربع رئيسية يسميها «أمهات الطرق الشعرية» وهى لديه : التهانى وما معها ، والتعازى وما معها ، والمدائح وما معها ، والأهاجى وما معها ، وهو لا ينسى أن يقرن هذه الأمهات الأربع بذلك الأساس الفلسفى النفسى الذى جعله مرتكز تناوله للمحتوى الشعرى ، ويثبت ذلك الأساس فيرجع كل أمهات الطرق الشعرية الأربع وكل ما معها إلى «ما الباعث عليه الارتياح وإلى ما الباعث عليه الاكتراث ، وإلى ما الباعث عليه الارتياح والاكتراث معا» (ص ٣٤١) . وحتى عندما يتابع حازم

سابقيه فى الأخذ بتلك الحدود الضيقة للمحتوى الشعرى ، كالمديح والنسيب وغيرهما ، فإنه لا يسلك مسلكهم تماما ؛ فهو يرى – على سبيل المثال – أن يكون المديح بأفعال شريفة دالة على كمال الإنسان (ص ١٧١) ؛ وهو يقبل ألا يجاوز المادح حد الاقتصاد إلى حد الإفراط ، مادام يثبت حميد الأوصاف ، ويشير إلى مثال يحتذى (١٧١) . وهو يخالف بعض سابقيه عندما يأبى أن يكون المديح حلية لمن لا يستحقه (ص ١٧١) ، وعندما يأبى أن يكون المادح مسترفدا متكسبا بشعره (ص ١٢٥) . وهو بهذا كله يؤكد مارآه فى المحتوى من حيث مصادره ووظيفته من قيم وأهداف أخلاقية ونفسية . وأهم من ذلك أنه يؤكد بذلك الإباء تقديره البالغ لأهمية الشاعر فى حياة الجماعة ؛ تلك الأهمية التى اقتربت – عنده – من أهمية النبوه ، من حيث صلتها بما يحدثه الشعر من تأثير أخلاقى فى سلوك الجماعة وحياتها :

فلولا خِلال سنَّها الشعرُ ما دَرىَ
بغاة الندى من أين تُؤْتَى المكارم

الهوامش

(١) راجع جابر عصفور ، مفهوم الشعر ، بيروت ١٩٨٢ ، ص ١٩٢ وما بعدها .

(٢) راجع منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجه ، بيروت ١٩٨١ ، ص ١٢٤ .

(٣) Bate, Walter Jackson (Ed.)- **Criticism, The Major Texts.** New York 1952. p. 5ff.

(٤) Edmund., Irwin- The Works of Plato; **The Modern Literary Criticism.** New York 1956 (The introduction).

(٥) Butcher S.H. -Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts,The 4th impr. London 1951 (see the introduction by John Gasner)

(٦) راجع – على سبيل المثال – عيار الشعر لابن طباطبا العلوى ، تحقيق طه الحاجرى ومحمد زغلول سلام ، ص ١٠ - ١٢

(٧) راجع – على سبيل المثال – الموشح للمرزبانى ، المطبعة السلفية ص ٣٦ - ٤٧ - ٤٨ .

(٨) ابن سينا ، فن الشعر ، تحقيق عبد الرحمن بدوى ص ١٩٨ وقارن بمنهاج البلغاء ص ٦٩

(٩) المنهاج ص ١١٩ . ويذهب محقق الكتاب إلى أن النص منقول من ترجمة قديمة لحنين بن اسحق .

(١٠) جابر عصفور . مفهوم الشعر ، ص ٢٤٧ .

(١١) راجع شكرى عياد ، كتاب أرسطو طاليس فى الشعر ٢٠٨ - ٢١٣ .

(١٢) Butcher, Op.cit p. 164.

(١٣) راجع الشعر والشعراء ، تحقيق أحمد شاكر ، الجزء الأول ص ٦٤ - ٦٨ .

اغناطيوس كراتشكوفسكى

البديع العربى

فى القرن التاسع

ترجمة وتقديم

مكارم الغمرى

تقديم :

مؤلف هذه الدراسة هو المستشرق الروسى الكبير ، والعالم الأكاديمى إغناطيوس كراتشكوفسكى (١٨٨٣ - ١٩٥١) . وقد نشرت هذه الدراسة لأول مرة بالألمانية عام (١٩٢٩ - ١٩٣٠) ، ثم صدرت بالروسية بعد وفاته ضمن مؤلفاته المختارة التى ظهرت عام ١٩٥٦ ، موسكو ، لينينجراد ، الجزء الثانى ، الصفحات (٣٦٠ - ٣٧٣) .

ويعد كراتشكوفسكى ـ بحق ـ مؤسس مدرسة الاستشراق السوفيتية ، بل ـ كما يقول توفيق الحكيم ـ ربما كان عميد المستشرقين فى العالم المعاصر (صفحات من التاريخ الأدبى لتوفيق الحكيم ، دار المعارف بمصر ، ١٩٥٧ ، ص ٥٦) .

كرس كراتشكوفسكى ما يقرب من خمسة وأربعين عاماً من حياته للدراسات العربية ، تتلمذ خلالها على يديه أجيال من المستشرقين ، كما قدم أكثر من ٤٥٠ بحثاً علمياً تناولت فروعاً عدة من الدراسات العربية ؛ فقد قدم دراسات فى الأدب العربى القديم والحديث ، ودراسات فى فقه اللغة العربية وبلاغتها ، كما قام بدراسة كثير من المخطوطات العربية ، وأرخ للاستشراق ، فضلاً عن دراساته المقارنة فى العلاقات الثقافية والحضارية بين شعوب الاتحاد السوفيتى والشرق العربى .

وجدير بالذكر أن كتاب عبد الله بن المعتز ، المعروف باسم « كتاب البديع » ، الذى سيأتى ذكره فى الدراسة الحالية ، صدرت له طبعة عربية عن دار الحكمة بدمشق ، اعتنى كراتشكوفسكى بنشرها والتعليق عليها وإعداد فهارسها .

تتعلق هذه الدراسة بالبديع العربى فى القرن التاسع . ولم يطرح هذا الموضوع من قبل سوى مرة واحدة ، وبالتحديد فى بحث دانمركى ؛ فقد مضى أكثر من خمسة وسبعين عاماً منذ نشر الأستاذ الدانمركى أ . ميرين أول مؤلف كبير له باسم « البيان العربى »[1] . وحتى وقتنا هذا لا نستطيع أن نشير إلى عمل مناظر . وبطبيعة الحال ، لم يستطع ميرين أن يرتاد أفقاً تاريخياً واسعاً ؛ لأن مصادره فى غالبيتها تنتمى إلى حقبة هبوط العلم العربى ، حيث لم يكن قد حان الوقت للتعرض لأى موضوعات تمس نشوء البيان والبديع العربيين ، ومرحلة البداية لهما . وفى السنوات العشر الأخيرة ظهر الكثير من الجديد ؛ ففى روسيا توصل الإعداد النظرى لفن البيان العام إلى تشكيل مدرستين : إحداهما مدرسة ألكسندر فسيلوفسكى ، التى تتميز بجنوحها تجاه التاريخ ؛ أما الأخرى فهى مدرسة أ . بوتيبين ، التى تتسم ، على خلاف الأخرى ، بالطابع اللغوى النفسى . وقد عالجت أعمال كونج على نحو جديد البيان فى الإنجيل[2] . وقدم ركيندورف تحليلاً لبعض المجازات فى اللغات السامية[3] . وقام أحد العلماء العرب منذ مدة ليست بعيدة بمحاولة لرصد تاريخ تطور النقد عند العرب فى ملامحه العامة[4] . وهناك الأعمال الجامعة ، وعلى سبيل المثال ، كتاب لارسون (Hans Larsson) الذى يحظى بشهرة عالية

(La logique de la poesie) (باريس ١٩٠٩) ، حيث يوضح هذا الكتاب بشكل كاف كم سرنا قدماً فى آرائنا النظرية منذ زمن ميرين .

وإلى جانب الأعمال النظرية المركبة ظهرت فى الشرق أيضاً مواد جديدة فى مجال البديع العربى . وقد نشر هناك الكثير من الأعمال التى لا تأخذ بالمنهج النقدى . وهكذا ، فحتى وقتنا هذا ـ خلافاً لعمل ميرين ـ لا يوجد عندنا فى هذا المجال نص واحد يأخذ بالمنهج النقدى . بيد أن هذه المواد الجديدة وإن كانت لن تسمح بالرصد بصورة قاطعة لفن البديع العربى فإنها ستسمح بتحديد بعض من الخطوط العامة لبروز البديع فى المرحلة الأولية له . وهذا هو الهدف الوحيد من دراستى .

كان هناك ثلاثة مناهج كبرى للبديع ، معروفة فى الأدب العالمى ؛ وهى كلها أصيلة إذا قيست بتأثيرها فى مجالها الخاص ، ولها الحق فى أن تلقب بالكلاسيّة[٥] .

المنهج الأول هو اليونانى ؛ وهو أكثرها شهرة فى كل مكان . وهذا المنهج الذى تشكل تحت تأثير أرسطو يستحق الآن فى كل فروعه لقب الأوربى بعامة .

والمنهج الهندى كان ومازال كلاسياً بالنسبة لأدب التبت والأدب المنغولى ؛ ويمكن أيضاً رصد أصدائه عند شعوب الشرق الأدنى . ولم يحسم بعد نهائياً موضوع إمكان التأثير الجاد للمنهج الهندى على الصينى . وفى حالة الاستنتاج بالنفى سيكون من الضرورى إدراج المنهج الصينى ضمن المناهج الأصيلة ، برغم أن هذا المنهج كان كلاسيًا فحسب بالنسبة لمجال اللغة الصينية .

والمنهج الثالث هو العربى ؛ وقد صار فى متناول كل شعوب الشرق الأوسط مع انتشار الثقافة العربية الإسلامية ؛ وتحت تأثيرها المباشر توجد الآداب الإيرانية ، والتركية ، والهندوستانية ، والأفغانية ، وآداب أخرى . ومن خلال وساطة الأدب الإيرانى أثر الأدب العربى على أدب جورجيا ، كما تظهر آثاره فى الشعر اليهودى فى القرون الوسطى .

وفى وجود مثل هذا الانتشار وهذا التأثير يكتسب موضوع أصالة البديع العربى أهمية خاصة . هل برز البديع العربى فى مجال لغته الخاصة ، أم أننا هنا فحسب بصدد أحد الأفرع المتعددة لمنهج أرسطو ؟ إن هذا الموضوع مشروع تماماً ، سيما وأنه من المعروف لنا جيداً التأثير الجاد للعلم اليونانى على الثقافة العربية بشكل عام ، بخاصة فى بداية القرن التاسع . وكان الوسطاء فى معظم الحالات من السوريين . وكما هو معروف تمكن بعض العلماء الألمان خلال عشر السنوات الأخيرة من الكشف عن مظاهر التأثيرات اليونانية اللاتينية على نظرية قواعد البلاغة العربية[٦] . وطبيعى أننا هنا على بعد خطوة واحدة من البديع العربى . وسوى اليونان ربما يتأتى إدراج الهند أيضاً فى دائرة البحث ؛ فقد نفذ إلى الأدب العربى عبر إيران الكثير من المضامين الأدبية الهندية ، وكان للطب الهندى كثير من الأنصار فى بلاط خلفاء بغداد . ومعروف لدينا أسماء بعض الأطباء الهنود الذين انتقلوا للعيش فى العاصمة بفضل البرامكة . غير أنه تجب الإجابة بالنفى عن السؤال الخاص بتأثير الهند على البديع العربى ؛ فنحن نفتقد إمكان إثبات الحدود الزمنية . أما الاقتباسات غير القليلة فى مجال البيان والبديع ، المعروفة لنا حتى الآن ، والتى تنسب تقليداً إلى الهنود ، فيتحتم حالياً حسبانها أسفارا دينية[٧] .

يتطلب موضوع التأثير اليونانى دراسة أكثر قرباً . وعلى الرغم من أنه أكثر تعقيداً فإنه من الممكن إضاءته بصورة أكثر كمالاً ؛ لأننا نمتلك فى هذا المجال مادة أكثر اتساعاً . وسنرى فيما بعد أن النتيجة هنا أيضاً واحدة : فالبديع اليونانى لم يكن له ثمة تأثير مباشر على نشوء البديع العربى وتطوره .

إن تأثير أرسطو على العلم العربى معروف جيداً بشكل كاف . ومن المحال أيضاً نفىُ أن البديع والبيان لأرسطو قد ترجما إلى العربية منذ وقت مبكر . وقد يكون هناك كثير جدل حول التواريخ الدقيقة أو أسماء المترجمين ، إلا أن هناك حقيقة لا شك فيها ، هى وجود ترجمات عربية لهذه المؤلفات فى القرن العاشر[٨] . ومع ذلك فليس فى مكنتنا إماطة اللثام عن أى آثار لأفكار أرسطو فى الأعمال العربية الخاصة بفن البديع ؛ فهذه الأعمال تختلف اختلافاً شديداً فى الأسلوب والروح عن أعمال الفيلسوف اليونانى . وخير مثال فى هذا الصدد هو الجاحظ الشهير ، الذى توفى فى (٢٥٥ هـ/٨٦٩م) ؛ فقد كان على معرفة جيدة بأرسطو « مؤلف المنطق » ، كما كان يدعوه عادة على صفحات أعماله ، بخاصة فى « كتاب الحيوان » . بيد أن « مؤلف المنطق » هذا يُستشهد به بوصفه مصدراً موثوقاً به فقط فى علم الحيوان ؛ وذلك لأن كل الاقتباسات مأخوذة عن كتابه عن الحيوان[٩] . وهناك أيضاً شك فى مدى معرفة الجاحظ ببقية مؤلفات أرسطو[١٠] ؛ إذ لا يوجد حالياً إمكان لحسم هذا الشك . بيد أنه يمكن الجزم بأن أرسطو لم يكن له أى تأثير على تطور تحليل الإنتاج الشعرى عند العرب . ففن البديع عند أرسطو كان مجرد مشهد عابر فى تاريخ البديع العربى . وفى ضوء شعبية أرسطو الكبيرة عند العرب كان من الممكن أن يبدو هذا الظرف ، للنظرة الأولى ، غريباً بعض الشىء ، اللهم إلا إذا كان من المحال الاقتناع بالتبرير الذى يقول إن دائرة قراء أرسطو ومعلقيه كانت تتشكل دائماً وتقريباً من الفلاسفة أو المشتغلين بالعلوم الدقيقة . أما منظرو الأدب ومؤرخوه والفيلولوجيون بالمعنى الضيق فقد انتحوا جانباً . وإذا نحن أوغلنا قليلاً فى تاريخ البديع لأرسطو عند العرب فسنقابل معلقين اثنين شهيرين هما ابن سينا وابن رشد . ومن المشكوك فيه أن يكون الأخير قد فهم البديع عند أرسطو فهماً صحيحاً ؛ فحين أعاد نقله بشكل حر حدد التراجيديا على أنها « فن المديح » ، والكوميديا على أنها « فن الهجاء »[١١] . وعلى هذا الأساس تقدم القصائد العربية فى المدح على أنها تراجيديات ، والهجائية على أنها كوميديات . ومع هذا الفهم حتى من جانب الفلاسفة أنفسهم يصير من الواضح أن منظرى الأدب كانوا ببساطة يستشعرون كثيراً من النفور تجاه المنهج اليونانى . كان الجاحظ يستشهد أحياناً بمنطق أرسطو ، ولكن على نحو لا يخلو من سخرية خافية ؛ فهو يقول : « ألا ترى أن كتاب المنطق الذى قد وسم بهذا الاسم لو قرأته على جميع خطباء الأمصار وبلغاء الأعراب لما فهموا أكثره »[١٢] . ويمعن ابن الأثير ـ المنظر المعروف ـ حين يتحدث فى سخرية عن ابن سينا[١٣] : « وكذلك جرى الحكم فى أهل الكتابة ، كعبد الحميد وابن العميد والصابى وغيرهم : فإن ادعيت أن هؤلاء

نقلوا ذلك من كتب علماء اليونان قلت لك فى الجواب هذا باطل بى أنا ؛ فإنى لم أعلم شيئاً مما ذكره حكماء اليونان ولا عرفته . ومع هذا فانظر إلى كلامى فقد أوردت لك نبذة منه فى هذا الكتاب . وإذا وقفت على رسائلى ومكاتباتى — وهى عدة مجلدات — وعرفت أنى لم أتعرض لشىء مما ذكره حكماء اليونان فى حصر المعانى . . . ، ولقد فاوضنى بعض المتفلسفين فى هذا ، وانساق الكلام إلى شىء ذكره لأبى على بن سينا فى الخطابة والشعر ، وذكر ضرباً من ضروب الشعر اليونانى يسمى اللاغوديا ، وقام فأحضر كتاب الشفاء لأبى على ووقفنى على ما ذكره ، فلما وقفت عليه استجهلته ؛ فإنه طوّل فيه وعرّض كأنه يخاطب بعض اليونان ؛ وكل الذى ذكره لغو لا يستفيد به صاحب الكلام العربى شيئاً » .

ومع هذا الطرح للأشياء يكون من الصعب اقتفاء آثار التأثير اليونانى على بروز البديع العربى ؛ فقد ولد فى بيئة مغايرة تماماً ، فى دائرة اللغويين العرب والمتأدبين الذين ينطلقون لا من نظرية غريبة بل من متابعاتهم للغتهم الأم . ونحن نمتلك هنا الأسس لمزيد من الوثوق بالتقليد الأدبى العربى الذى يعُد ابن المعتز — الشاعر والأديب المعروف — رائداً فى مجال البديع ، أو على الأصح ، الكنايات والاستعارات الشعرية[١٤] . كتب هذا الخليفة التعس ، الذى استخلف يوماً واحداً ، والذى قتل فى سنة (٢٩٦هـ/٩٠٨م) كتابه عن الجديد — « كتاب البديع » — فى الربع الأخير من القرن التاسع . وفكرة هذا البحث المعروف حتى وقتنا هذا فقط فى مخطوطة اسكوريال[١٥] بسيطة جداً ؛ وهى ما يتحدث عنه المؤلف نفسه فى المقدمة ؛ فهو يريد أن يوضح أن « الجديد » — أى الأسلوب الجديد باستعاراته وكناياته ومجازاته — لم يأت به شعراء الاتجاه الجديد ، كما يعتقد دائماً ؛ فعناصر هذا الأسلوب تصادفنا فى القرآن والأحاديث وفى لغة البدو . وينحصر الاختلاف فقط فى أن هذه المجازات كانت تستخدم فى الزمن القديم على قلة ؛ أما فى الشعر الجديد ، بخاصة منذ عهد أبى تمام ، فإن هذه الأشكال المغروسة بشكل مصطنع قد أسىء استخدامها . ولتدعيم هذا الرأى جمع ابن المعتز فى خمسة فصول أمثله لخمسة مجازات وضعها . ومن المحتمل أن يكون قد ألحق بنفسه مؤخراً الاثنى عشر فصلاً عن « جمال » الحديث والشعر . ولا زالت معايير تصنيفه غير مفهومة ، وكذلك أسس مقابلته البديع بالجمال . وكان هو نفسه يشعر بهذا ؛ فعند انتقاله إلى هذا الجزء كان وهو فى كامل وعيه بمآثره بوصفه رائداً ، يتنبأ بأن أفكاره ستثير اعتراضات كثيرة : فسيجد البعض أنواعاً جديدة من البديع ، وسيضم الآخرون الجمال إلى البديع أيضا . وإقراره الداخلى بمثل هذه المحاولات التى يتنبأ بها فى المستقبل تكشف عن نمط تفكير عالم حقيقى ؛ فهو يعى جيداً أن الاصطلاح لا يزال غير ثابت تماماً ، كما أنه لا يعد تصنيفه قاطعاً ؛ ومن ثم فالاختيار الحر متروك أمام باحثى المستقبل .

لقد اتضح أن الأفكار التى قدمها ابن المعتز كانت نبوءة ؛ ففى التطور المقبل للبديع العربى زادت أنواعه إلى مالا نهاية ، واختفى تماماً الفرق بين البديع والجمال ؛ أما كل الأنواع التى وضعها ، والتى كانت حيوية ، فقد دخلت إلى البديع . وقد لقيت بعض تعريفاته الكثير من الاعتراضات ، بيد أن كل العلماء يقدرون مآثره حق التقدير ، ويلقبونه بأول باحث فى الأسلوب الشعرى .

وإنه لمن اليسير للغاية نقد مؤلفه فى القرن العشرين من زاوية مضمونه أو تصنيفه ، وقد رأينا أن تحديده للبديع والجمال لم يكن مفهوماً حتى بالنسبة للجيل التالى له ، وسرعان ما اختفى تماماً . ومن غير المفهوم تماماً بالنسبة لنا مبدؤه فى التصنيف . ويمكن الجدل أيضاً حول التفصيلات ؛ لكن مثل هذا النقد من جانب وجهة نظرنا المعاصرة ، ودون النظر إلى الناحية التاريخية ، هو شاغل بلا جدوى على الإطلاق .

ودون أن أحتشد لتحليل كل إنجازه على حدة ، سأسرد مع ذلك أنواعه الخمسة فى البديع ، كى أعطى تصوراً صحيحاً عن منهجه . وتبعاً لأهميتها فإن المصطلحات هنا لا تتطابق تماماً مع اليونانية والرومانية . وعليه فمن الضرورى طوال الوقت الاحتراس من إقحام المفاهيم الغربية على التصور الأصلى .

إن أول نوع من البديع ، تبعاً لتصنيف ابن المعتز ، هو الاستعارة ، والاستعارة على وجه التحديد . إن هذا المصطلح يترجم بكلمة « ميتافور »[١٦] ، ولكن أمثلة ابن المعتز توضح أن معناه عنده أوسع كثيراً . وفهم هذا المصطلح « ميتافور » كان ممكناً فى مفهوم أرسطو فقط إذا اشتمل على مجاز التضمين والكناية . والمصطلح الثانى ، الذى لا يقل صعوبة بالنسبة للترجمة ، هو التجنيس بأشكاله ، أو الجناس والمجانسة ؛ ومعناه العام القرابة . وهنا تبدو فكرة « ميرين » ممتازة ؛ فهو يقترح ترجمة هذا المصطلح بكلمة (Homogeneitat)[١٧] . والمصطلح الثالث هو المطابقة ، وبتعبير أدق « التشبيه » ؛ والقاعدة العامة أنهم يرون فيه فكرة « المقابلة »[١٨] . ولكن المطابقة فى نظرية ابن المعتز لا تعنى دائماً المقابلة . والبديع الرابع يوصف ببعض الإسهاب بجملة كاملة ، هى « رد أعجاز الكلام على صدورها » ؛ وهو يعنى « عودة النهاية للبداية » ؛ وهو يمثل إيقاع البداية والنهاية ، ويتوازى مع « Ploke »[١٩] فى البديع اليونانى والرومانى ، وفى منهج كونج . والمصطلح الخامس هو المذهب الكلامى ، أى « المذهب المنطقى » أو « القياس المنطقى » ؛ وهو بالطبع ليس من فنون البديع . ويمكن تفسير عدم تفريعه من المنهج الأخير باحترام منهج ابن المعتز .

ومن الطريف أن هذا البديع هو الوحيد الذى لم يضعه ابن المعتز بنفسه — طبقاً لاعترافه الخاص — حيث إنه يرى أن سلفه فى هذه الحالة المحددة هو الجاحظ الشهير[٢٠] . وهذا الموضوع مهم بالنسبة إلينا ، لا سيما أنه يحمل بعض التلميحات بالنسبة لتاريخ البديع السابق . والأمثلة الأخرى كلها تحمل عند ابن المعتز طابعاً لغوياً بحتاً ، أو تاريخياً أدبياً .

وموضوع ارتباط ابن المعتز بالجاحظ أمر مفهوم تماماً ؛ فالأخير يعد المؤلف الوحيد قبل ابن المعتز ، الذى تعامل عن قرب مع موضوعات النظريات الأدبية . وسوف نتناوله فيما بعد بمزيد من التفصيل ؛ أما هنا فتجدر الإشارة إلى أن وجهة نظر الجاحظ كانت مغايرة تماماً لمؤلف « كتاب البديع » . والفارق عظيم بدرجة تجعل من الممكن القول بصفة مبدئية بأنه من المستحيل بأى حال حسبان الجاحظ سلفاً مباشراً لابن المعتز ؛ فتكوين تفكيره كله ينفى إمكان التحليل المنهجى للأسلوب الشعرى ؛ فهو يحب النظريات المركبة الفضفاضة والتعميمات . وليست الفكرة غير المنظمة هى ما يجذبه إلى

الاستطرادات المختلفة فى مجالات أخرى تماماً ، حيث تقابلنا بالصدفة ملاحظات شاردة عن الأسلوب ، وهذه الملاحظات كانت ، بالطبع ، معروفة لابن المعتز ؛ ومن المحتمل أن يكون قد أعاد صياغتها ، لكن منهجه وطريقته فى المعالجة لم يقتبسا عن الجاحظ . وسنرى فيما بعد أن مفهوم البديع نفسه لدى الأخير غير ثابت على نحو مطلق ، ولم يحصل على ذلك الشكل المكتمل نسبياً ، الذى بفضله أمكن أن تظهر عند ابن المعتز فكرة بحثه . نحن إزاء وضع فى تاريخ البديع العربى يؤكد فيه علمنا التقليد الأدبى العربى . إن كتاب ابن المعتز كان بحق الأول فى هذا المجال ؛ وهو أصيل حقاً . وابن المعتز ــ بالطبع ــ كان يعرف كل الآثار الأدبية لشعبه ، بل كان يعرف كل أسلافه فى المجالات المشابهة ، لكن الفكرة الأساسية لمؤلفه تنتمى إليه وحده ؛ فهو أول من قام بمحاولة التحليل المنهجى للأسلوب الشعرى عند العرب ، على نحو ما كان هو نفسه ــ بطبيعة الحال ــ يفهم ذلك .

ومن الممكن طرح سؤال آخر هو : لماذا نتحدث عن الجاحظ بخاصة ، وليس عن أعمال الآخرين ممن ينتمون إلى القرن التاسع نفسه ؟ إن إجابتى بسيطة للغاية : ففى اعتقادى أن الجاحظ وحده هو الذى يمكن مساواته فى هذا المجال بابن المعتز ؛ فأعماله وحدها مكرسة بصفة خاصة لنظرية الأدب . وطبيعى أننا إذا أردنا أن نرصد بروز الاهتمام النظرى بالموضوعات الأدبية فسيكون من الضرورى تجميع ملاحظات فردية لدى المفسرين والفيلولوجيين .

وللأسف ، فالجاحظ لا ينتمى إلى الكتاب الذين يبيحون الاقتراب منهم بلا جزاء ؛ ونقص الكتابات النقدية عن أعماله فى حد ذاته يصعّب هذه المهمة بشكل غير عادى ، كما يزيد من صعوبتها أسلوبه الفريد . لقد أعطى العسكرى[٢١] ــ المنظر الأدبى ــ تشخيصاً رائعاً للجاحظ منذ أكثر من عشرة قرون ونصف قرن حين قال : «وكان أكبرها وأشهرها كتاب (البيان والتبيين) لأبى عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ؛ وهو لعمرى كثير الفوائد ، جم المنافع ، لما اشتمل عليه من الفصول الشريفة ، والفِقَر اللطيفة ، والخطب الرائعة ، والأخبار البارعة ، وما حواه من أسماء الخطباء والبلغاء ، وما نبه عليه من مقاديرهم فى البلاغة والخطابة ، وغير ذلك من فنونه المختارة ، ونعوته المستحسنة ، إلا أن الإبانة عن حدود البلاغة ، وأقسام البيان والفصاحة مبثوثة فى تضاعيفه ، ومنتشرة فى أثنائه ، فهى ضالة بين الأمثلة ، لا توجد إلا بالتأمل الطويل ، والتصفح الكثير» . ويميز الأسلوب الأدبى للجاحظ ــ بشكل خاص ــ ملاحظاته بالنسبة للموضوعات التى تهمنا ؛ فهى مبعثرة لا فى « كتاب البيان » وحده ، وهو الشىء الطبيعى للغاية ، بل أيضاً فى كتاب « الحيوان » .

ودراسته عن الكلمة والأدب ترتبط بعلاقة وطيدة مع نظريته فى التعبير أو البيان ؛ أى التعبير من خلال اللفظ ، والخط ، والإشارة (بدون كلمة وبدون إشارات كتابية) ، والعقد[٢٢] . كما يذكر لعدة مرات أيضاً الوسيلة الخامسة وهى النصبة ، غير الواضحة تماماً ، التى كتب عنها « فاليتو » منذ مدة ليست بعيدة . ويمثل أهمية لدينا « التعبير من خلال اللفظ » بصفة خاصة ، الذى يفسره الجاحظ فى كتبه . وكذلك فإن تحليله للغة أيضاً دال للغاية ؛ بيد أن مزيداً من البحث المفصل فى اللغة قد يجنح بنا بعيداً جداً . إن اهتمام الجاحظ بالفلسفة الطبيعية كان دائماً يجره إلى الطرق الزلقة . ومثال على ذلك حديثه عن لغة الحيوان[٢٣] ، وتأمله فى مقدرة اللسان على التقليد ، ونظرته إلى الإنسان بوصفه عالماً للكائنات غير المرئية[٢٤] .

ويطبق الجاحظ المنهج المقارن لدى تطرقه لموضوعات الأدب ، وهو يعده ضرورياً أيضاً بالنسبة للمجالات الأخرى[٢٥] . وهو على علم بوجود آداب أخرى ، لا اليونانية والإيرانية فحسب ، بل أيضاً الهندية والزنجية (المفهومة بشكل ساذج للغاية)[٢٦] . وهو يحدد أنواع الأدب ببساطة للغاية فى : الشعر ، والخطابة ، والرسائل ، ويذكر أقسام كل منها[٢٧] .

وهو ، بالطبع ، يولى الشعر عناية خاصة ، وينقب عن مصادره فى الحقيقة الواقعية ؛ وهو ما يتنافى تماماً مع وجهات النظر المعاصرة ، كما أنه يسعى إلى تفسير القصائد عن الجن والغول بأسباب واقعية[٢٨] .

وهو على معرفة جيدة بأعمال علماء اللغة والأدب ، ولكنه يسعى إلى الحفاظ على استقلاليته عن نظرياتهم الضيقة ، ولا يحب أن يتبع فى غير تبصر وجهات النظر الغريبة عنه . وهو لا ينفى ــ مثلاً ــ أن اصطلاح البحور قد ابتدعه الهلالى ، لكنه يثبت أن بعض المصطلحات كانت معروفة منذ وقت سابق على ذلك[٢٩] . كما أن بعض مبادىء المناهج التاريخية الأدبية المعاصرة كان قريباً منه ، وعلى سبيل المثال كان معروفاً لديه النقد على أساس مقارنة مصدرين مختلفين[٣٠] ؛ وكذلك موضوع أصالة المصدر أو كونه تقليداً ؛ وهكذا[٣١] .

ومع هذا القدر من النظريات المختلفة ، وأحياناً المتسعة جداً ، فإن الموضوع الذى يشغل ابن المعتز فى « كتاب البديع » يحتل مرتبة متأخرة تماماً عند الجاحظ . وبالطبع ، توجد عنده بعض الملحوظات التى تمس هذا الموضوع ، لكن هذه الأشياء الصغيرة لم تكن تشغله كثيراً ؛ فهو لم يكن شغوفاً بالتحليل المنهجى للأسلوب الشعرى . ويصبح هذا واضحاً بشكل خاص عند مقارنة مصطلحاته فى البديع بمصطلحات ابن المعتز ؛ فكل شىء عند الجاحظ غير ثابت ، أما فى كتاب « البديع » فكل مصطلح له معناه المحدد ، بغض النظر عما إذا كان موفقاً فى ذلك أو لم يكن . ويختفى تقريباً المعنى الاشتقاقى للمصطلح عند ابن المعتز ؛ أما عند الجاحظ فعلى العكس ؛ ينتقل المعنيان الاشتقاقى والاصطلاحى عادة الواحد إلى الآخر دون تحديد واضح . وأفضل مثال على ذلك كلمة البديع نفسها ؛ فالجاحظ يستخدمها مرارا لا بالمعنى الاصطلاحى الفنى Terminus Technicus وهو « الجديد » أو « الأسلوب الجديد » ، بل بمعناها الأولى ، وهو : « الغريب » ، أو « الأصلى » ، أو « غير العادى » ، كتحديد لبعض الحقائق من حياة الإنسان والحيوان[٣٢] . وهو فى عمله المتأخر ، أعنى « كتاب البيان » ، يستخدم « البديع » بشكل أكثر تكثيفاً فى معناه الاصطلاحى ، ولكننا نستشعر حتى فى هذه الحالة أنه على غير العادة بعض الشىء ، وأن المصطلح لم يعد ثابتاً بعد[٣٣] .

وإذا انتقلنا إلى المصطلحات الأخرى فلن نجد لدى الجاحظ شيئا يشابه التصنيف المنهجى لدى ابن المعتز ، كما أننا لن نلقى كل مصطلحاته . ومن جهة أخرى فإننا نجد لديه عددا من المصطلحات الجديدة . ثم إن مصطلحا بسيطا كالتشبيه لا يظفر بالثبات لديه على الإطلاق . والجاحظ يفهمه أحيانا بالمعنى المشار إليه[٣٤] ؛ ومع ذلك فليس نادرا أن يحدده بـ «مثال» ، وأيضا بـ «استعارة»[٣٥] . وعموما فإنه

لا يذكر أنواعا مهمة ، مثل «الجناس» و «المطابقة» . ولن أقوم بتحليل كل الأمثلة التى قد لا تكون مفهومة وممتعة إلا لدى المستشرق . ولا حاجة أيضا للحديث عن مدى اختلاف معالجة هذين العالمين للموضوعات نفسها من الأسلوب الشعرى واستقلاليتها . ويمكن أن نؤكد ــ دون أى تحفظ ــ أن منهج ابن المعتز قد تشكل دون أن يكون للجاحظ تأثير مباشر فيه . ومثل هذا التحليل مهم أيضا من وجهات نظر أخرى لتشخيص كلا العالمين ، ولتوضيح انعكاساته فى هذه المؤلفات . إن الجاحظ يظهر أمامنا بوصفه رجلا موسوعيا وفيلسوفا طبيعيا ذا ميول كبيرة تجاه العلوم الطبيعية التاريخية ؛ وظواهر الأسلوب الشعرى بالنسبة إليه هى مجرد جزء ضئيل من فضاء ضخم . وليس للتفصيلات عنده أهمية ؛ فهو لا يتوقف عندها ، ولا يعطى عادة أى تحديدات ، وهو يعالج المشكلات العامة فى خطة واسعة وعادة وفق المبادىء المنطقية ، دون أن يضيق الإطارات الرحبة لمنهجه . وميله للعلوم الطبيعية يحميه عادة من ضيق أفق اللغويين العرب فى موضوعات اللغة أيضا . وكان من الممكن أن يكون منهجه مثمرا للغاية فى هذا المجال لو أنه وجد مكملين . إن طريقته فى التلخيص والسعى تجاه التسلية ، للأسف ، قد حجبت كل الجوانب الإيجابية لنشاطه العلمى . وقد رأت فيه الأجيال المتأخرة مجرد راو ممتع ، وبات لزاما على العلماء أن يتفقوا مع رأى العسكرى فلا ينفوا مأثره .

إن منهج الجاحظ لم يكن له أى تأثير ؛ إذ لم يحصّل الكثيرون من المعجبين به تصورا واضحا لنظرياته . ومن الصعب على ابن المعتز أن يدعى لنفسه لقب الموسوعى مثل الجاحظ ؛ فهو شاعر وأديب ، وهو مجرد باحث فى الكلمة الشعرية والأشكال الشعرية . وقد وهب كل طاقته للكلمة ، فهو لا يرى شيئا سواها . إن موهبته التحليلية كلها موجهة إلى الكلمة ؛ فمنها يستلهم منهجه بكل ما فيه من حيوية . وفى البداية كان لمنهج عمله فى مجال الكلمة الشعرية نتائج رائعة ، ولكن هذا المنهج ، بعد أن سقط فى أيدى من جاءوا بعده ممن هم أقل منه موهبة ، انحل تدريجيا إلى منهج ميت ، وربما استطاع منهج الجاحظ وحده أن يبعثه إلى حياة جديدة .

إن تعرف وجهات نظر الجاحظ بالنسبة للبديع يسهّل علينا استنتاجا آخر مهما للغاية ، يمس موضوع ظهور البديع العربى . وسواء أخذنا فى الحسبان أعمال الجاحظ الأولى فى هذا المجال أو بحثنا لدى أسلافه من اللغويين والنحويين والمفسرين عن ملاحظات متناثرة ، ففى كلتا الحالتين يجدر الاعتراف بأن البديع العربى قد برز من تربة الدراسة اللغوية ، وليس تحت تأثير التفكير المجرد . وقد رأينا فى مثال الجاحظ كيف برزت مصطلحات البديع ، وكيف برز من المعنى الاشتقاقى البسيط للكلمة ــ بعد كثير من التقلبات والتغيرات ــ معنى خاص يبعد بالمعنى العادى تماما عن السيكولوجية اللغوية . إن تحليل أمثلة ابن المعتز والجاحظ يشهد بشكل مقنع وبدرجة كافية بأن البديع العربى تأسس فى البداية على مبدأ لغوى ، وربما يمكن بهذا تفسير السبب فى أن البديع النفسى لأرسطو لم يؤثر طويلا أبدا على العرب ، وبقى دائما بعيدا عن منظرى الأدب .

وفى حديثنا عن البديع العربى يجب ألا ننسى أبدا الممثل الثالث وهو قدامة بن جعفر ، المعروف منذ مدة لا بوصفه جغرافيا ، بل منظرا للأدب . وهو لم يحصل بعد على مكانه فى العلم الأوربى . ولن أستطيع أن أحصى هنا الأسباب التى جعلتنى أعده أكبر قليلا مما يعده الآخرون فى المعتاد . ولن أستطيع الموافقة على رأى «دى جوى» الذى ينسب موته إلى سنة ٨٤٨[٣٦] . ويمثل أهمية كبرى بالنسبة لنا موضوع أساتذته ؛ فأساتذته هم أنفسهم أساتذة ابن المعتز (المبرد وثعلب)[٣٧] ، وعليه فقد كان ينتمى إلى الدوائر الأدبية نفسها . وهنا تشكل ذوقه الأدبى ، وتكونت تربة للجدل مع نظريات ابن المعتز .

وعند قراءة مؤلفه البارز «نقد الشعر»[٣٨] يتأتى شعور ببعض الحيرة ؛ فهو يختلف أشد الاختلاف من حيث بناؤه وأسلوبه عن أعمال الجاحظ وابن المعتز . ويمكن القول ، أحيانا ، إن وقعه يبدو كما لو لم يكن عربيا تماما . والتفسير المقنع لهذا يتمثل فى قصة حياة المؤلف الأدبية ؛ فإلى جانب دراسة قدامة الأدب ، اشتغل كثيرا بالفلسفة ، وذاعت شهرته بوصفه عارفا للمنطق . وهذا ما يمكن استنتاجه من أعماله ، وهذا ما لاحظه عنه «ياقوت» ذات مرة[٣٩] .

ونحن نعرف أيضا أن والده كان مسيحيا ، وأنه هو نفسه اعتنق الإسلام فى بداية القرن التاسع . كل هذا يشهد بدرجة كافية بأنه كان مرتبطا عن قرب بممثلى العلوم العلمانية ، الذين كانوا ينشغلون فى المرتبة الأولى بترجمات المؤلفين اليونانيين . إن الاختلاف الكبير بين قدامة وهذه الدوائر كان يكمن فى أنه كانت لديه ميول تجاه موضوعات الأدب الرفيع ، وثقافته الفلسفية ؛ وطبيعى أن هذه الأمور كان يجب أن تترك أثرها على أعماله فى هذا المجال . ونحن لا نجد خطا موازيا له فى هذا العصر ولا فى العصر التالى له . حتى ابن سينا وابن رشد لا نجد فيهما شبيها له قريبا منه .

إن عمل قدامة لا يعانى على الإطلاق من غياب المنهج أو الخطة ؛ ووفق آرائه فإن دراسته للشعر تقع فى خمسة أجزاء : دراسة للأوزان ، ودراسة للقافية ، ودراسة للتركيب اللغوى ، ودراسة للمعانى ، ودراسة للنقد . وعمل قدامة مخصص للنقد بالدرجة الأولى ، وذلك لأن الأجزاء الأخرى ــ على حسب كلماته ــ ستدرس فيها بعد على أيدى علماء آخرين ، أما النقد فقط فهو مهم بالنسبة للشعر .

وانطلاقا من المفهوم العام الشائع عن الشعر بأنه قول موزون مقفى يدل على معنى محدد ، نجده يحدد أربعة عناصر مركبة للشعر : اللفظ ، والمعنى ، والوزن ، والقافية . ويتشكل من التراكيب المختلفة لهذه العناصر ستة ائتلافات جديدة . وبما أن القافية تعد مجرد لفظ ، وجب أن تفصل من هذه الائتلافات ، ولا يبقى إلا ائتلاف القافية مع المعنى ؛ وذلك لأن القافية تستطيع أن تعبر عن فكرة لها علاقة ما بمعنى القصيدة . وبهذا الشكل ينتج ثمانية عناصر للشعر : أربعة عناصر بسيطة ، وأربعة مركبة . وفيما يخص العناصر الأربعة البسيطة فإن قدامة يحلل ثلاثا منها ، وهى اللفظ والوزن والقافية ، بطريقة عابرة بعض الشىء ، فى الوقت الذى يولى فيه المعنى الاهتمام الأكبر . وفى الجزء الثانى من الكتاب يتحدث قدامة عن مزج العناصر ؛ أما فى الجزء الثالث فيتحدث عن العيوب فى القصائد وفق الخطة نفسها : اللفظ والوزن،والقافية ، والمعنى .

ويمكن النظر إلى كتاب قدامة من جهة خطته بوصفه دراسة كاملة عن البديع . وهو يفوق فى ثرائه عمل ابن المعتز كثيرا . وكذلك يختلف «نقد الشعر» بصورة جوهرية عن الأعمال الأخرى فى كل

الجوانب المتبقية ؛ فالأمثلة تحلل دائما بعناية ، ولا يكدس بعضها على بعض كما هو الشأن عند الجاحظ وابن المعتز ، وتطور الأفكار دائما وفقا لترتيب وبصيرة . ومثل كل العلماء العرب ، وعلى سبيل المثال ابن المعتز ، يعد قدامة نفسه مجددا ومبتدعا للمصطلحات(٤٠) ، التى تختلف عادة عن تلك التى استخدمها ابن المعتز . وهو يميل إلى مسالمة أسلافه أيضا ، مثل ابن المعتز نفسه . وهو يستخدم المصادر نفسها ، مثل كل من سلفيه ، ألا وهى الذخيرة العربية العامة لعلم الأدب فى ذلك الوقت . ونحن نستطيع أن نرى الأصالة فى عمله ماثلة بالقدر نفسه الذى يتمثل فى مؤلفات الجاحظ وابن المعتز ؛ فقد ترك نمط تفكيره بصمة خاصة على كتابه .

أما فيما يخص مصادره من أقرب الوجوه ، فإنه لمن الممتع استجلاء علاقته بابن المعتز ؛ فهو ، بلا شك ، يعرف كتابه «البديع» ، وهو يورد فى إحدى المرات بعض استشهادات شعرية بالتعاقب نفسه الذى أوردها به ابن المعتز(٤١) . لكنه لا يذكر ابن المعتز باسمه أبدا ؛ وهذا ليس من قبيل الصدفة ؛ فمن المعروف لدينا موقفه المعادى لأعمال ابن المعتز . ويبدو أنه لا يذكر هنا خصمه الأدبى عامدا ؛ لأنه فى بعض الأحوال لا يستخدم اصطلاحاته ، بل يسعى إلى ابتكار مصطلحات جديدة . وعلى الرغم من معاناته ، فإنه لم يصل إلى تحقيق هدفه ؛ ففى أى تاريخ للبديع العربى ــ بلا استثناء ــ نجد مصطلحات ابن المعتز ، فضلا عن أنه من الصعب أن نلتقى بعالم كان من الممكن ألا يقر بأن مصطلحات قدامة غير موفقة . ومع ذلك ، فليس صحيحا الافتراض بأن عدم شعبية نظرية قدامة تفسر بهذا السبب ؛ إذ إن السبب الرئيسى يكمن وراء كراهية الدوائر الأدبية لكل المناهج التى كانت تبرز تحت تأثير فلسفة غريبة ومنطق غريب . وعمل قدامة عند وضعه إلى جوار أعمال ابن المعتز والجاحظ يثير انطباعا غير عربى بعض الشىء ؛ وهذا يفسر لماذا لم يكن له أى تأثير مثل سابقيه ، برغم محاسنه الكبيرة . وعلى الرغم من أنه من المحال مقارنة دور قدامة بدور ابن المعتز فيما يتصل بتاريخ البديع العربى ، فإنه لا يلزم الاعتقاد بأن كتابه «نقد الشعر» قد وجد قراء قليلين ؛ فاسمه ومؤلَّفه معروفان جيدا منذ القرن التاسع ، حين كتب «العمدة» مؤلفه المجادل لـ «نقد الشعر»(٤٢) ، وحتى القرن الخامس عشر ، حين أورد ابن خلدون اسمه فى مقدمته الشهيرة للغاية بوصفه واحدا من أشهر خمسة معلمين للبيان .

وهنا ينتهى بحثنا . وقد عرضنا لثلاثة نماذج لتاريخ البديع العربى فى القرن التاسع : الجاحظ ، وابن المعتز ، وقدامة . وتختلف مؤلفاتهم ، ولا يقل اختلافا عن ذلك مصيرهم الأدبى . ويتقدم عاشق الأسلوب الشعرى ، والشاعر المنغمس فى جمال الحديث ، الذى يضع الشكل فوق المضمون ، إلى مستوى سابق للعمل الموسوعى الممتع ، الذى يحاول أن يحيط بالعالم كله ، دون أن يملك لا الوسيلة ولا الرغبة فى الدراسة المنظمة للتفصيلات . ويليه الرجل الجاف بالنسبة للعرب ، وتلميذ الفلاسفة اليونانيين المتحذلق غاية التحذلق ، الذى ينظر بشىء من الترفع إلى زملائه الذين لا يعرفون هذه الحكمة الغريبة . وليس من العسير التكهن بأن السلالة قد حكمت بقصب السبق للشاعر الأمير ؛ فقد أصبح مؤسسا للعلم الجديد . وللأسف فلم يرث كل لاحقيه حسه الشعرى ، ونفاذه المباشر إلى الكلمة ؛ فقد كان يشتغل بالكلمة وحدها ، على نحو ضيق كثيرا من دائرة اهتماماته . وربما كان هذا المنهج هو الذى حول البديع العربى ، الذى ازدهر بصورة باهرة فى القرن التاسع ، إلى منهج كلامى ميت . وربما تشكل تاريخ البديع العربى بطريقة مغايرة ، لو أن الأفكار الفلسفية الطبيعية للجاحظ كانت قد خصّبت جمالية ابن المعتز ، ولو أن المنهج المنطقى لقدامة كان قد انعكس بتأثيره المنظم عليه . وهذا بالطبع ليس أكثر من افتراض ؛ فتاريخ البديع العربى قد سار بطريقة مغايرة . وربما كان القرن التاسع هو أكثر الحقب ازدهارا بالنسبة له ؛ فقد كان له تأثير كبير على كل التطور المقبل . وهذا وحده يعد مبررا كافيا لاختيارى فن البديع فى القرن التاسع موضوعا لدراستى .

الهوامش :

ملاحظة :

فيما يتعلق بالمراجع العربية فقد رجعت المترجمة إلى هذه المراجع فى أصولها لتضمين الاقتباسات منها مباشرة ، بدلا من ترجمة هذه الاقتباسات من الروسية ، وذلك للتدقيق وللتسهيل على القارىء العربى .

(١) A. Mehren. Die Rhetorik der Araber . Kopenhagen und Wien, 1853 .

(٢) يمثل أهمية خاصة بالنسبة لنا بحث كونج
(E. König. Stilistik, Rhetorik in Bezug auf die Biblische Literatur im Vergleich dargestellt. Leipzig, 1900) .
حيث يقدم أيضا شرحا لبعض المصطلحات العربية .

(٣) H. Reckendorf. Über Paronomasie in den Semitischen Sprachen. Giessen. 1909 .
وانظر أيضا بعض أعمال جرونيرت (M. Grunert)، المخصصة فى الغالب لموضوعات النحو .

(٤) Ahmed Deif. Essai sur le Lyrisme et la critique litteraire chez les Arabes. Paris, 1917 .
قارن بـ : Cl. Huart, JA, serie II, t. xl, 1918, p.351

(٥) يقصد مناهج القدم والقرون الوسطى .

(٦) قارن على وجه الخصوص :
J. Weiss. Die arabische Nationalgrammatik und die Lateiner. ZDMG, LXIV, 1910, p. 349-390 .
وقارن أيضا :
G. Weil. Zum Vestandnis der Methode der moslemischen Grammatiker, Sachau-Festschrift, Berlin, 1915, p. 380 - 392 .

وانظر الجدل بين فيل وقيس فى :

"Der Islam" (Vll, 1917, p.128-131, 268, 350-351) .

(٧) انظر مقالى «مقتطف من البيان الهندى فى الترجمة العربية» (المجلة الدورية العلمية لمعهد لينينجراد للغات الشرقية الحية ، ١٩٢٧ ، ص ٢٦ - ٣٢) .

(٨) أعطى دى بور (T.J. de Boer) عرضا عاما رائعا للمراجع فى مقال له فى :

Enzyclopaedie des Islam. Leiden (I, p. 450 - 45L)

وبعد سنة ١٩١٠ ظهرت مادة جديدة ، لكنها مع ذلك ، لم تضف شيئا جديدا فى الموضوع الذى نحن بصدده .

(٩) وجدت فى «كتاب الحيوان» للجاحظ أكثر من ستين استشهادا عن أرسطو ؛ أما «فان فلوتن» فيتحدث عن ثلاثين استشهادا تقريبا :

G. Van Vloten. Ein arabischer Natuurphilosof. 1897, p. 25 .

وهو فى كتاب البيان نادرا جدا ما يستشهد بأرسطو .

(١٠) فى هذه الحالة لايشكل أهمية ماإذا كان البديع لأرسطو قد ترجم كاملا فى زمن الجاحظ ، أم أنه كان يوجد فقط مختصر الكندى كما يفترض ماكد ونالد (EL. II. P. 323).

من الضرورى إعادة النظر فى كل الموضوعات التى تتعلق بالترجمات العربية للبديع عند أرسطو ، وذلك بناء على دراسة تكاتش :

(J. Tkatsch, Die arabische Ubersetzung der Poetik des Aristoteles und die Grundlage der Kritik des griechischen Textes, I-II Wien und Leigzig, 1928 - 1932) .

(١١) E. Renan. Averroes et l'averroisme, Paris, 1889, p. 48.

(١٢) الجاحظ ، الحيوان ، الجزء الثانى . ص ١٨ .

(١٣) ابن الأثير . المثل السائر . بولاق ، ص ١٢٠

(١٤) انظر مقالى فى :

"Le Monde Oriental" XVIII, 1924, p. 56-59.

(١٥) "Le Monde Oriental, XVLLL, p. 58 .

Rocznik Orjentalistyczry, III, 1925, p. 260-261 .

(١٦) A. Mehren. Die Rhetorik der Araber p. 31 .

E. König. Stilistik, Rhetorik, Poetik in Bezug auf die Biblische Literatur im Vergleich dargestellt, Leipzig 1900, p. 93 .

(١٧) A. Mehren, p. 154 .

(١٨) A. Mehren, p. 97. E. Konig, p. 164.

(١٩) A. Konig, p. 300

(٢٠) قارن : A. Mehren, p. 117.

(٢١) العسكرى . كتاب الصناعتين . اسطمبول ، ١٣٢٠هـ ، ص ٥ .

(٢٢) الجاحظ «الحيوان» ج ١ ، ١٧ ، «البيان» ج ١ ص ٣٤ : ٣٥ .

(٢٣) الجاحظ . البيان . ج ١ ، ص ٢٨ - ٢٩ .

(٢٤) المصدر نفسه ، ص ٣١ .

(٢٥) المصدر نفسه ، ج ٢ ، ص ٥٦ .

(٢٦) المصدر نفسه ، ص ٥١ ، ٥٢ ، ٥٥ ، ٥٦ .

(٢٧) المصدر نفسه ، ج ١ ، ص ٨٣ .

(٢٨) الجاحظ ، الحيوان ، ج ٦ ، ص ٧٧ - ٧٩ .

(٢٩) الجاحظ ، البيان ، ج ١ ، ص ٦٠ .

(٣٠) المصدر نفسه ، ص ٣٢ .

(٣١) المصدر نفسه ، ص ١٧٣ ، ٢٢٠ . قارن : الحيوان ، ج ٤ ، ص ٦٧ - ٦٨ .

(٣٢) الجاحظ . الحيوان ، ج ١ ، ص ١٨ ، ج ٦ ص ٨ .

(٣٣) الجاحظ ، البيان ، ج ١ ، ص ٣٩ ، ج ٢ ، ص ١٧٥ .

(٣٤) على سبيل المثال . الحيوان ج ٣ ، ص ١٥ ، البيان ، ج ٢ ، ص ٣٨ .

(٣٥) الجاحظ . الحيوان ، ج ٣ ، ص ٣٤ ، ج ٤ ، ص ٩١ - ١٣٠ .

(٣٦) B G A. Vl. p.XXI I .

(٣٧) ياقوت ، معجم الأدباء ، ج ٦ ، ص ٢٠٤ . وقارن الاستشهادات فى «نقد الشعر» لقدامة ، ص ٦٦ . ثعلب . ص ٦٦ ، المبرد ص ٨٤ .

(٣٨) قدامة بن جعفر «نقد الشعر» ، اسطمبول . ١٣٠٢هـ .

(٣٩) ياقوت ، «معجم الأدباء» ، ج ٦ ، ص ٢٠٣ .

(٤٠) قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، ص ٦ .

(٤١) المرجع السابق ص ٦١ ، وأيضا ص ٦٧ حيث يقتبس جزءا من الأمثلة من كتاب ابن المعتز .

(٤٢) ياقوت ، معجم الأدباء ، ج ٣ ، ص ٥٤ ، قارن ج ٣ ، ص ٥٨ ، ج ٦ ، ص ٢٠٥ .

قراءة محدثة فى ناقد قديم "ابن المعتز"

جابر عصفور

١ - ١ من اليسير على أى قارىء لتراث ابن المعتز أن ينتهى إلى نتيجة مؤداها أن الدوافع التى وجّهت نشاط هذا الشاعر الناقد الخليفة ـ فى مجالات الإبداع والفكر ـ مرتبطة ارتباطاً متعدد الأبعاد بالصراع الذى وقع بين « القدماء » و « المحدثين » فى القرن الثالث للهجرة . وليس المهم أن نذكر ـ فى هذا المجال ـ بالدور الذى قام به « كتاب البديع » فى الخصومة الأدبية بين القدماء والمحدثين ، أو رسالة ابن المعتز فى « محاسن شعر أبى تمام ومساوئه » ، أو مساجلته اللافتة مع ابن الأنبارى (نطاحة) حول شعر أبى نواس ، أو ما يرويه الصولى عن ابن المعتز من أخبار فى الدفاع عن أبى تمام ، أو ما يرويه أبو الفرج الأصفهانى من آراء لابن المعتز تتصل بالخصومة التى دارت حول « طريقة القدماء » و « طريقة المحدثين » فى الموسيقى والغناء ، فالأهم من ذلك أن نرد هذه الجوانب المتباينة إلى قرانها المتحد الذى تمثله كل كتابات ابن المعتز النقدية والبلاغية ، وأن ننظر إلى هذه الكتابات من حيث هى مستوى من مستويات نص متكامل ، تمثله كل كتابات ابن المعتز التى وصلت إلينا ، والتى تنطوى على نظراته السياسية وأفكاره الاجتماعية وتصوراته الدينية وممارسته الإبداعية ، وذلك لنكشف ـ من خلال هذا النص المتكامل ـ عن الدلالات الأساسية التى تنسرب فى كل مستوياته ، والتى لا يمكن فهم دلالة أى مستوى من هذه المستويات إلا من حيث علاقته بهذه الدلالات الأساسية . وأحسبنى فى حاجة إلى القول بأن فهم المستوى الخاص بالنقد الأدبى البلاغى فى هذا النص المتكامل ـ وذلك هو الهدف الأساسى من هذه القراءة ـ لا يمكن أن يتم دون إدراك العلاقة المزدوجة التى تصل هذا المستوى النقدى البلاغى بالسياق الواسع لنصه المتكامل من ناحية ، والتى تصل هذا النص المتكامل ـ فى الوقت نفسه ـ بسياق أوسع من نصوص أخرى ، تنطق التعارضات الحادة التى انطوى عليها الصراع بين القدماء والمحدثين ، فى مجالات الإبداع والفكر والمنظور السياسى الاجتماعى فى القرن الثالث من الهجرة .

وتشمل صفة « القدماء » ـ من منظور هذه القراءة ـ أنصار الاتّباع على مستويات متعددة من هذا الصراع ، فتضم « طريقة القدماء » فى أنواع الإبداع المختلفة و « أهل النقل » فى مجالات الفكر المتعددة ؛ أما صفة « المحدثين » فتشمل أنصار الابتداع على مستويات متجاوبة متداخلة ، تمثل القطب المضاد للاتباع ، حيث « طريقة المحدثين » فى أنواع الإبداع و « أهل العقل » فى مجالات الفكر . وذلك بالمعنى الذى يجعل فهم أى مستوى من مستويات القطبين المتنافرين قرين فهم علاقة التشابه التى تصل هذا المستوى بنظيره فى قطبه المتجاوب من ناحية ، وعلاقة التضاد التى تصل المستوى نفسه بنقيضه فى القطب المتنافر من ناحية ثانية . ولكى لا ينجذب منظور هذه القراءة إلى أى مزلق شكلى ينفى صفة التاريخية عن حركة الصراع بين هذين القطبين ، فمن المهم أن نؤكد أن التضاد بين قطبى القدماء والمحدثين ـ فى هذا الصراع ـ لم يكن تضادا بين مستويات إبداعية فكرية تقوم فى مطلق مجرد ، بل كان تضادا تضرب أصوله بجذورها فى صراع تاريخى متعين ، تولّد عنه هذا التضاد وصاغه إبداعاً وفكراً ، على نحو جعل التعارضات الإبداعية الفكرية بين القدماء والمحدثين موازية لتعارضات دينية سياسية تشريعية من ناحية ، ودالة على تعارضات اجتماعية ارتبطت بصراع المجموعات الحاكمة والمحكومة من ناحية ثانية .

ولم يكن من قبيل المصادفة أن أغلب « المحدثين » وأنصارهم كانوا

من الموالى الذين أسهموا فى إقامة الدولة العباسية ، أملا منهم ـ برغم تباين شرائحهم وطوائفهم ـ فى الانتقال إلى وضع أفضل من الوضع الذى كانوا عليه أيام الدولة الأموية ، فصاغوا مشروعات فكرية كثيرة ، يجمع بينها تأكيد أولوية « العقل » التى تنفى أولوية « العرق » فى علاقة المولى بالعربى ، وأولوية « التصديق » فى علاقة الفرد بالمؤسسة الدينية ، وأولوية « الطاعة » فى علاقة المحكوم بالحاكم ، وأولوية « النقل » فى علاقة الخلف بالسلف . وذلك فى سلسلة من المتوازيات التى شكلت رؤ ية فكرية مجاوزة لعالم تتحدد علاقاته ودرجاته بقاعدة العقل الذى هو حجة الله على عباده ، وحجة عباده على كل من يتولى أمرهم . وبقدر ما كانت دعوة العقل ـ فى هذه الرؤ ية ـ تنفى ضمنا أو صراحة أى تميز اجتماعى سياسى ينبع من العرق أو الوراثة أو الثروة ، مؤكدة مبدأ « العدل » بمعانيه الكلامية المتعددة عند المعتزلة ، كانت هذه الدعوة تنفى أى تميز معرفى دينى ينبع من التقليد والاتباع من غير نظر فى الأدلة ، مؤكدة فاعلية الذات المدركة إزاء موضوع إدراكها الدينى والاجتماعى ، على نحو يؤكد حرية « اختيار » هذه الذات فى إدراكها لموضوع معرفتها ، وفى حركتها إزاء موضوع فعلها . وكانت الأصول الاعتزالية العقلانية ـ فى هذه الرؤ ية ـ تتجاوب مع مبدأ الشك الذى صاغه معتزلة من أمثال إبراهيم النظام لتأكيد نسبية المعرفة ، وتنفى الهالة المقدسة التى أحاطت بمفهوم « التصديق » . وفى الوقت نفسه كان هذا المبدأ يتجاوب مع مبدأ « التطور »[1] الذى صاغه فلاسفة من أمثال الكندى وجابر بن حيان وأبى زكريا الرازى ؛ ذلك المبدأ الذى انطوى على مفهوم متحرك لتاريخ يضيف لاحقه على سابقه الإضافة التى يتحرك معها التاريخ فى صعود دائم ، وينطوى معها العالم على إنسان خلاق يصوغ التاريخ بفعله فى هذا العالم .

وكان الوجه الإبداعى لهذه الرؤ ية الفكرية قرين « طريقة المحدثين » التى انسربت فى أشكال الإبداع وأجناس الأدب المختلفة ، فتولّدت طريقة للمحدثين فى الشعر (مع بشار وأبى نواس وأبى تمام وأقرانهم) لتجاوز نقيضها الذى تمثله طريقة القدماء . وتولّدت طريقة للمحدثين فى الغناء تجاوز نقيضها الذى يمثله الغناء القديم . وتولّدت طريقة متجاوبة فى الكتابة القصصية ، أسّسها ابن المقفع ، ذلك الذى كان تمثيله الكنائى ـ فى « كليلة ودمنة » ـ للعلاقة المتعارضة بين فكر المفكر (بيدبا) وسطوة السلطان (دبشليم) مجلى آخر للعلاقة نفسها بين إبداع الشاعر وسطوة الممدوح ـ فى بيتى أبى تمام[2] :

جَـذَبْـتُ نـداه غُـدْوَةَ الـسبـت جـذبـةً
فَـخـرَّ صـريـعـاً بـين أيـدى الـقـصـائـد
فـألـبـسَـنى مـن أمـهَـاتِ تـلادِهِ
وألـبـسـتُـه مـن أُمـهـات قَـلائِـدى

وبقدر ما كان هذا الوجه الإبداعى قرين الوجه الفكرى فى رؤ ية متحدة ، تسعى إلى التحول عن عالم قديم وابتداع عالم تاريخى جديد ، كانت الصلة وثيقة بين المستويات المتعددة لهذه الرؤ ية ، على نحو جعل أهل العقل فى الفكر سنداً لطرائق المحدثين فى الإبداع ، بالقدر الذى تجاوبت به دوال الإبداع ودوال الفكر لتنطق دلالة المنظور الاجتماعى المتحوّل الذى يحتوى الفكر والإبداع معا ، بل على نحو التقى فيه الفكر والإبداع فى مستوى يتوسط بينهما ، فتولّد نقد أدبى « محدث » ، صاغ فيه أهل العقل الأصول الجديدة لإبداع أقرانهم من المحدثين ، مدافعين عنها ومبررين حركتها فى الوقت نفسه .

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يكون أنصار الاتباع نقيضاً لأنصار الابتداع فى الأصول الاجتماعية والفكرية على السواء ؛ فهم أهل نقل ، يلوذون بمبدأ « التقليد » الذى يواجه حرية العقل فى الإبداع ، ولكن على نحو انطوى فيه مبدأ التقليد على دوال اجتماعية وسياسية وإبداعية . وإذا كانت الدوال الاجتماعية تشى بنزعة عرقية تقابل بين « العروبة » و « الشعوبية » تقابل النقائض المتعادية ، ليتمايز البشر على أساس من العرق ، بالإضافة إلى تمايزهم على أساس من الثروة والمكانة ، فإن الدوال السياسية تشى بنظرة تؤكد الحق المقدس فى الحكم ، على أساس من تأويل مخصوص للميراث الدينى ؛ تأويل يحوّل الحق فى هذا الميراث إلى تنزيه مطلق للحاكم فى علاقته بالمحكوم ، وتبرير للاتباع المطلق من المحكوم فى علاقته بالحاكم . وإذا كانت الدوال الدينية تشير إلى ضرورة الاتباع السلبى من غير نظر فى الأدلة ، على نحو يقرن ابتداع العقل بالبدعة اقتران « البدعة » بالضلالة التى تفضى إلى الزندقة ، فإن الدوال الأدبية تقترن بالنظر إلى إبداع الحاضر المتغير من خلال بعد ثابت جزئى من أبعاد الماضى ، على نحو جعل من هذا البعد الثابت الجزئى صورة مثلى لماضٍ ذهبى لا سبيل إلى مجاوزته ، بل على نحو تحوّلت معه هذه الصورة المتأولة لبعض الماضى إلى صورة مطلقة للماضى كله ، فغدا كل تباعد عن هذه الصورة المتأولة تشويها لكل أبعاد الأصل الذى اختزلته ، وغدا كل تغيير لها بدعة تفضى إلى الضلالة .

ولا شك أن الأبعاد الاجتماعية السياسية التى انطوت عليها التعارضات الفكرية والإبداعية التى باعدت بين « القدماء » و « المحدثين » كانت تصل هذه التعارضات بتحولات الخلافة العباسية نفسها فى توجهاتها السياسية والاجتماعية ؛ فمن الواضح أن هذه الخلافة قد تقاربت مع أهل العقل ـ فى عصرها الأول ـ تقاربها مع أهل النقل فى عصرها الثانى . وعلى الرغم من مجموعة من التناقضات التى لم تر فيها الخلافة خطراً كبيراً عليها ، وعلى الرغم مما قام به « ديوان الزنادقة » فى عهد المهدى ، وعلى الرغم من مقتل مجموعة من شعراء المحدثين ومفكريهم وسجنهم ، فقد وجدت الخلافة العباسية فى نظرة المعتزلة إلى الحكم الأموى ما يدعم موقفها الاجتماعى ومنظورها السياسى خلال عصرها الأول ؛ فشهد عهد المأمون (١٩٨ - ٢١٨ هـ) والمعتصم (٢١٨ - ٢٢٧) والواثق (٢٢٧ - ٢٣٢) ارتباطاً رسمياً بين الخلافة والمعتزلة (كانت له مقدماته فى عهد المنصور والرشيد) ، وتقارباً لافتاً بين بلاط الخليفة وجناح الفلاسفة الذى مثله الكندى ، بل رعاية من الدولة لأتباع الحداثة فى أنواع الإبداع وأشكال الفكر المختلفة .

ولكن سرعان ما انقلبت الخلافة العباسية على المحدثين مع بداية عصرها الثانى لتغير توجهاتها السياسية والاجتماعية ، وذلك منذ عهد المتوكل ـ جد ابن المعتز ـ الذى انحاز إلى أنصار الاتباع من القدماء ؛ فأظهر السنة والجماعة عام ٢٣٤ هـ ، وطارد الاعتزال بواسطة أتباع أحمد بن حنبل (١٦٤ - ٢٤١ هـ) ، وأمر الناس بالتسليم والتقليد ، متحالفاً بذلك مع من أطلقوا على أنفسهم « أصحاب الحديث » أو « أهل الأثر » أو « أهل السنة والجماعة » ،

وكلها تسميات متعددة لأهل النقل الذين وصفهم المعتزلة بأنهم « أهل الحشو » الذين يجمعون على « الجبر والتشبيه ... وينكرون الخوض فى الكلام والجدل ، ويقولون على التقليد وظواهر الروايات »[٣] . وبقدر ما وجد المتوكل (وأبناؤه) ما يدعم التوجهات السياسية المتحوّلة للخلافة فى المبادىء النقلية التى أكدها « أهل السنة والجماعة » من الحنابلة ، خصوصاً مبدأى « التقليد » و « الجبر » ، فقد وجد أهل السنة ــ هم كذلك ــ فى التوجهات السياسية للمتوكل ما أتاح لهم انتصارهم السلطوى على أهل العقل من المعتزلة والفلاسفة ، فبالغوا فى تمجيده إلى الحد الذى قالوا معه[٤] : « الخلفاء ثلاثة : أبو بكر الصديق يوم الردّة ، وعمر بن عبد العزيز فى ردّه المظالم ، والمتوكل فى إحياء أهل السنة » . وتولى ابن قتيبة (٢٧٦ هـ) ، الذى كان على صلة بوزراء المعتمد ، تسفيه آراء أساتذته السابقين من المعتزلة ، ورميهم بكل نقيصة[٥] . وعمل « أهل السنة » ــ بوجه عام ــ على إذاعة وتثبيت شعارات من قبيل[٦] :

ــ « إياكم والقياس ، فإنكم إن أخذتم به حرمتم الحلال وحللتم الحرام » .
ــ « قدم الإسلام لايثبت إلا على قنطرة التسليم » .
ــ « من عرّض دينه للقياس لم يزل الدهر فى التباس » .
ــ « إياكم والتعمق ، فإن من كان قبلكم هلك بالتعمّق » .
ــ « العلم هو السنة ، والجهل هو البدعة » .
ــ « دعوا كل محدثة فكل محدثة بدعة ، وكل بدعة ضلالة ، وكل ضلالة فى النار » .
ــ « علامة أهل البدع الوقيعة فى أهل الأثر ، وعلامة الزنادقة تسميتهم أهل الأثر حشوية » .

وكانت هذه الشعارات بمثابة سلاح أيديولوجى يحول دون الفكر العقلى والتأثير فى أذهان العامة ، بما انطوت عليه هذه الشعارات من مخايلات تقرن التقليد بسلامة الدين ، وتصل إعمال العقل بالبدعة ، وتربط الحداثة بالضلالة المفضية إلى النار ، وذلك فى سياق عام تجاوبت فيه مدلولات هذه الشعارات مع دوال تؤكد « أن سيئات العباد يخلقها الله ... وأن العباد لا يقدرون أن يخلقوا شيئا » لتؤكد هذه الدوال ــ على نحو ضمنى ــ « طاعة كل إمام برٍّ وفاجر » ، كما تؤكد أنه « لا يحل قتال السلطان ولا الخروج عليه وإن جار » ، فالله تعالى « أمر خلقه بلزوم الجماعة ... وندبهم إلى الاتباع وحثّهم عليه ، وذم الابتداع »[٧] .

وأصبحت الفلسفة كالدعوة إلى الاعتزال دريئة للهجوم الذى يقرنها بالضلالة والزندقة فى هذا السياق العام ، فتوارى المعتزلة فى الظل تجنباً للاضطهاد ، وانتقلت الفلسفة إلى أطراف الدولة تطاردها لعنة « من تمنطق تزندق »[٨] ، وأسهمت سيادة أهل النقل فى انبثاق « المذهب الظاهرى » على يدى داود بن على الأصبهانى (ــ ٢٧٠ هـ) ، ومذهب الأشاعرة الذى حاول به أبو الحسن الأشعرى (٢٦٠ - ٣٢٤ هـ) التوسط بين العقل والنقل لصالح النقل[٩] . وانسربت دعوة التقليد إلى أذهان العامة بواسطة الأجهزة الأيديولوجية المتحوّلة للدولة ، إلى الحد الذى آذى معه العامة مفسراً جليلاً مثل ابن جرير الطبرى لمتابعته بعض أصول الفكر الاعتزالى[١٠] ، فانتهى الأمر بذلك المفسّر العظيم إلى أن يدفن بعد موته ــ عام ٣١٠ هـ ــ ليلا بداره ؛ « لأن العامة اجتمعت ومنعت من دفنه نهاراً » ، وكان ذلك بتأثير الحنابلة »[١١] .

وكان يوازى هذه التحولات الفكرية تحولات أدبية ، أعلى معها أنصار القديم ــ فى الأدب ــ من طريقة البحترى التى قرنوها بمذهب « الأوائل » و « عمود الشعر » و « سهل الكلام » و « مذهب العرب » ، فى مقابل طريقة أبى تمام التى أخذت تقترن بالخروج على « كلام العرب » اقترانها بالتدقيق « وفلسفى الكلام » . وذلك فى هذا السياق العام الذى انسحب فيه العداء النقلى للتفلسف فى مجال الفكر على « فلسفى » الكلام فى مجال الشعر ، وتجاوبت فيه النزعة العرقية التى زعمت أن علم « العرب » ــ وحده ــ هو « العلم الظاهر للعيان ، الصادق عند الامتحان »[١٢] ، مع نزعة أدبية مماثلة جعلت الشعر العربى القديم مصدر « الحكم المضارعة لحكم الفلاسفة »[١٣] ؛ « فما تكاد تجد حكمة تُؤثر ، ولا قولا يُسطر ، ولا معنى يُخبر ، إلا وللعرب مثل معانيه ، محصوراً بقوافيه ، موجزاً فى لفظه ، مختصراً فى نظمه ، مخترعاً لها ، ومنسوباً إليها »[١٤] . ولم يكن من قبيل المصادفة ــ فى هذا السياق ــ أن يقرن البحترى نفسه طريقته فى الشعر بمذهب « العرب » الذى يشير إلى نقيضه الغائب ، ويصل طريقته الشعرية بطريقة القدماء فى مقابل طريقة المحدثين من خصومه الذين يصلهم بمنطق المناطقة ، وذلك فى أبياته المعروفة[١٥] :

كلفتمونا حدود منطقكم ... والشعر يغنى عن صدقه كذبه
ولم يكن ذو القروح يلهج بالـ ... ـمنطق ما نوعه وما سببه
والشعر لمح تكفى إشارته ... وليس بالهذر طوّلت خطبه

وهى أبيات موجّهة ــ فى المحل الأول ــ إلى المحدثين الذين يميلون إلى « التدقيق وفلسفى الكلام » . ولم يكن من قبيل المصادفة ــ فى السياق نفسه ــ أن توازى الأفكار الأدبية لابن قتيبة (فى عدائها للشعر المحدث) نظراته الفكرية (فى عدائها لفكر المعتزلة) على نحو يرد هذه على تلك بجامع « النقل » و « التقليد » . ولا فارق من هذا المنظور بين ابن قتيبة الذى يقول لقارئه : « التقليد أربح لك ، والمقام على إثر رسول الله أولى بك » ، فى كتابه « تأويل مختلف الحديث »[١٦] ، وابن قتيبة الذى يقول للقارىء نفسه : « وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج على مذهب المتقدمين » ، وإن « كل علم محتاج إلى السماع ، وأحوجه إلى ذلك علم الدين ثم الشعر » ، فى كتابه « الشعر والشعراء »[١٧] ؛ ذلك لأن المخايلة الدينية بالسلامة المطلقة للتقليد فى الكتاب الأول ليست سوى الوجه الفكرى لسيطرة مبدأ التقليد الأدبى فى الكتاب الثانى ، كما أن مبدأ « النقل » العام فى الفكر يتحول إلى مبدأ خاص فى النقد الأدبى ، على نحو يصل بين علم الشعر وعلوم الدين بصلة « السماع » الذى هو اسم آخر للنقل .

٢ - ١

إذا انتقلنا من هذا السياق العام الذى لا سبيل دونه إلى فهم الكتابات النقدية البلاغية لابن المعتز ، وحاولنا تحديد العلاقات التى

تنطوى عليها هذه الكتابات ، أو تحديد النسق المعرفى الذى تنطقه ، كاشفة عن موقف نقدى متميز ، ورؤ ية لعالم تاريخى محدد ، وجدنا أن كتابات ابن المعتز تتصل اتصالا وثيقا بالموقف الفكرى العام لتيار القدماء «النقل» الذى مثله جماعة اللغويين من ناحية ، وأصحاب الحديث من «أهل السنة والجماعة» من ناحية ثانية . ولم يكن ابن المعتز غريبا على هؤلاء أو هؤلاء ؛ فأساتذته جميعا من أبناء ذلك التيار ؛ منهم اللغوى مثل ثعلب والمبرد وأحمد بن سعيد الدمشقى صاحب الفراء الكوفى وأبى سعيد صعودا[١٨] ؛ ومنهم المحدث صاحب الأخبار ، مثل الحسن بن عليل العنزى ؛ ومنهم من أثر فيه تأثيرا غير مباشر مثل ابن قتيبة ، الذى كان يدعمه وزراء المعتمد (عم ابن المعتز) فى هجومه الحاد على أهل العقل من المعتزلة ، فى الثلث الثانى من القرن الثالث للهجرة .

ولا يرتبط عبد الله بن المعتز بهذا الموقف العام بصلة أساتذته من أهل النقل فحسب . فهذه الصلة نفسها قد تحددت ــ ابتداء ــ بعملية مثاقفة حتمها وضعه الاجتماعى السياسى ، بوصفه واحدا من أبناء الخلافة العباسية التى انحازت ــ منذ عهد جده المتوكل ــ إلى الحنابلة ، ونصرتهم على أهل العقل من المعتزلة . كما أن هذه الصلة قد دعمها وعى ابن المعتز الطبقى ــ بقدر ما نطقها ــ فى أشكال ممارساته الإبداعية والفكرية . ولم يكن من قبيل المصادفة أن يرفض المتوكل ــ جد ابن المعتز ــ السماح للجاحظ المعتزلى بتعليم ابنه محمد المنتصر ، وأن يسير المعتز سيرة والده المتوكل طوال خلافته ، مما حدد مجرى عملية المثاقفة التى تكون معها ابن المعتز فكريا ، والتى كانت موازيا أيديولوجيا لتحولات الخلافة العباسية منذ عهد المتوكل ، فكان من الطبيعى ــ فى سياق هذه التحولات ــ أن يدعو ابن المعتز لنفسه ــ عندما تولى الخلافة ليوم وبعض يوم ــ بوصفه «الخليفة السنى البربهارى»[١٩] ــ نسبة إلى الحسين بن القاسم البربهارى ، مقدَّم الحنابلة فى تلك الآونة .

ومن السذاجة أن نجعل من هذه الدعوة دليلا على التطابق الكامل بين فكر ابن المعتز وفكر الحنابلة ؛ فهذه الدعوة كانت وسيلة دينية فى حقيقة الأمر ، توظَّف أيديولوجيًّا لإلهاء العامة عن المشكلات الأساسية ، وكسب تأييدها فى صراع أبناء البيت العباسى على كرسى الخلافة ، منذ مقتل المتوكل على يدى ابنه وولى عهده ، إلى مقتل ابن المعتز نفسه (وما بين هذين المقتلين تفجرت ثورات من السخط الشعبى ، تمثلت فى ما قام به «الزنج» و «القرامطة» و «الخوارج» ، ناهيك عن الصراع السياسى بين طوائف آل البيت نفسها) . يضاف إلى ذلك أن الممارسة الأدبية والنقدية والفكرية التى تنطق بها كتابات ابن المعتز تشى بتباعده ــ من حيث الظاهر ــ عن التشدد النقلى الحنبلى فى جوانب لافتة ، أوضحها ــ على المستوى الأدبى ــ علاقة الشعر بالأخلاق .

ولكن الموازاة لافتة مع ذلك بين الأفق العام لفكر ابن المعتز والأفق العام لفكر أهل النقل ، سواء فى أبعاد الممارسة الأصولية التى قام بها الحنابلة ، أو أبعاد الممارسة الأدبية التى قام بها لغويون لا يتباعدون فى تصوراتهم الجذرية عن الحنابلة فى آخر المطاف . والتقارب لافت بين المغزى الأيديولوجى النهائى للأفق الفكرى لهؤلاء جميعا والمغزى الأيديولوجى النهائى للأفق الفكرى لابن المعتز ، على نحو يمكن معه القول إن كلا الأفقين يتجاوب فى «رؤ ية عالم» واحدة متحدة العلة والوظيفة ، خصوصا إذا نظرنا إلى ممارسة الجميع من منظور النسق المعرفى التبريرى الذى تتضمنه على مستوى العلة من ناحية ، ومن منظور الدور الدفاعى الذى يؤديه هذا النسق على مستوى الوظيفة من ناحية ثانية ، وذلك فى المجالات الاجتماعية السياسية والأدبية الفكرية للصراع المتعدد الأبعاد ، الذى وصل إلى منعطفه الحاسم منذ بداية عهد المتوكل . إن هذه الممارسة تنطق خطابا مقنعا لوعى اجتماعى متقارب العناصر ، يبرره هذا الخطاب بوسائل متعددة ، مباشرة وغير مباشرة ، وبكيفية تشير معها دوال هذا الخطاب ــ على نحو متكرر ــ إلى دور دفاعى تؤديه هذه الممارسة لدعم مواقف المجموعة الحاكمة التى ينتمى إليها ابن المعتز طبقيا . وهذه المجموعة هى التى عبرت ممارسة ابن المعتز عن وعيها الطبقى من ناحية ، والتى وجدت فى فكر أهل النقل ــ من ناحية ثانية ــ أقنعة دينية أدبية ، تدعم بها أقنعتها الفكرية ، وتغيراتها الاجتماعية ، وتبدلاتها السياسية .

ونقطة اللقاء التى يتقاطع عندها الأفق الفكرى لابن المعتز مع الأفق الفكرى للحنابلة ــ من منظور هذا النسق المعرفى الذى أشير إليه ــ هى نقطة تنطوى على مقولتين أساسيتين ، تتصل أولاهما بمفهوم «الجبر» ، وتتصل ثانيتهما بمفهوم «التقليد» ؛ إذ تنسرب هاتان المقولتان فى مختلف أبعاد ممارسة ابن المعتز ومختلف أبعاد الممارسة النقلية الحنبلية ، فتصل بين هذه الأبعاد وتلك فى علاقات نسق معرفى متحد ، تنبنى منه رؤ ية عالم متجاوبة : يسقط فيها الجبر على «التاريخ» فيُخْمِد فيه الحركة ، ويسقط فيها التقليد على «الإنسان» فيُفْقِده قدرة المعرفة وإرادة الفعل . ولكن على نحو ترتد فيه ثانية هاتين المقولتين على أولاهما فيغدو التاريخ أشبه بالدورات المتعاقبة ، التى تنطوى أواخرها على تقليد لأوائلها ، وعلى نحو تسقط فيه أولاهما على ثانيتهما فيغدو الفعل الإنسانى ــ فى كل مجالاته ــ مجلى لدورات التاريخ التى تدور على نفسها فى زمان أبدى مطلق الثبات .

وما بين «التاريخ» الدائر حول الجبر و «الإنسان» المعلق فى شباك التقليد ، تؤدى هذه الرؤ ية دورها التبريرى بوسائل متعددة تعدد مجالات ممارسة ابن المعتز فى مستوياتها الأدبية والفكرية ، وتصل بين هذه المستويات الوصل الذى يجعل منها تجليات متنوعة للرؤ ية نفسها ، فيتجاوب الدفاع الشعرى عن الحق المقدس لحكم الأسرة العباسية ــ مثلا ــ مع التبرير الفكرى لعلاقات ثابتة بين البشر ، تعلو فيها الأسرة العباسية على غيرها علو الأسمى على الأدنى بنوع من «الحباء الإلهى» الذى لا دخل للبشر فى صنعه ، ليتميز البشر على أساس من التسليم بأصل ثابت قديم لا محل لتغييره ، كأنه الميراث المقدس ، أو العلة النقلية المتعالية ، التى لا سبيل إلى الخروج عليها . ويتجاوب التبرير الفكرى لعالم اجتماعى ثابت ، لحمته الجبر وسداه التقليد ، مع تبرير فكرى مواز لعالم أدبى ثابت بدوره ، لحمته الطبع الذى يرادف الجبر ، وسداه الاتباع الذى يرادف التقليد ، على نحو يغدو معه العالم الأدبى صورة أخرى من العالم الاجتماعى ، كأن كليهما تكرار أزلى لعالم أول قديم لا سبيل إلى الخروج عليه أو تجاوزه بالإحداث والتحديث . وتتجاوب هذه التوازيات تجاوب الأشكال المنعكسة على مرايا متقابلة ، فتشير ــ دائما ــ إلى دلالة متكررة الرجع لرؤ ية نقلية عن عالم تاريخى يولدها ليبرر نفسه بها . وبقدر ما يسقط

مفهوم «الجبر» نفسه على مفهومى التاريخ والإنسان ، فى هذه الرؤية ، تتحول العلاقة بين الإنسان والإنسان ، والإنسان والعالم ، إلى علاقة يحكمها «التقليد» ، الذى يغدو مبدأ مطلقا فى المعرفة والأخلاق والإبداع ، فتصبح المعرفة نقلا من غير نظر فى دليل ، وتصبح الأخلاق اتباعا من غير تأمل فى عِلّةٍ ، ويصبح الإبداع محاكاة لما هو مقرر فى المعرفة والأخلاق[٢٠] . ويغدو التقليد وجها آخر للجبر الذى تنطوى معه هذه الرؤية على المعنى السالب للأيديولوجيا من حيث علّة تولدها ، التى تجعل منها قناعا للتوجهات الاجتماعية السياسية لمن يتقنع بها ، ومن حيث وظيفتها التى تجعل منها وعيا زائفا يحول بين الإنسان وإدراك العلاقات الفعلية فى تاريخه . باختصار ، من حيث هى نسق معرفى تخييلى غايته تبرير الفكر لعالمه ، وتهيئة الأفراد لتصديق هذا التبرير والعمل بمقتضاه .

٢ - ٢

من آيات ذلك أن ابن المعتز يفتتح كتابه «طبقات الشعراء» بعبارات لا يكتمل فهم معناها إلا بإدراك ما تولده وتتولد عنه من سياقات تتناص فيها بينها بمقولتى «الجبر» و «التقليد» ؛ إذ بعد أن يفتتح ابن المعتز كتابه بحمد الله كعادة كل المؤلفين ، ينتقل من هذا الحمد إلى تأكيد الفعل الإلهى الذى :

« ميز نوع الإنسان عن جنسه بفضل الكلام ، وفضل منه صنف الملوك فعظمت فضائلهم المشتركة بين الخاص والعام ، واختص من خلقه نبينا محمدا عليه أفضل الصلاة والسلام »[٢١] .

وتلك عبارات لا سبيل إلى فهم دلالتها بعيدا عن معنى «الجبر» الذى ينفى الإرادة الإنسانية ، فى سياق يغدو معه هذا النفى مبررا لتفضيل بعض البشر على بعض بنوع من الحباء الإلهى ، الذى لا دخل للبشر فى صنعه ، وبكيفية يولد معها هذا النفى عقيدة يتمايز معها «صنف الملوك» على أصناف البشر بعلة متعالية ، لا دخل للبشر فى توجيه مسارها ، وبتأويل دينى مضمن ، مؤداه أن الله سبحانه وتعالى قد «خلق الخلق بلا حاجة إليهم ، فجعلهم فريقين : فريقا للنعيم فضلا ، وفريقا للجحيم عدلا ، وجعل منهم غويا ورشيدا ، وشقيا وسعيدا ، وقريبا من رحمته وبعيدا»[٢٢] . وبقدر ما يتميز «صنف الملوك» على بقية «نوع الإنسان» فى هذا السياق ، فإن «صنف الملوك» نفسه يتمايز فيما بينه ، فيعلو بعضه على بعض درجات ، وذلك على أساس من وراثة النبى (صلعم) ، وعلى نحو تومىء معه الإشارة العامة للضمير ــ فى «نبينا» ــ إلى إشارة خاصة تتصل بصنف بعينه من الملوك ، هم ملوك بنى العباس الذين ورثهم الله ــ بفضله ــ خلافة النبى (صلعم) ، وحباهم بها دون غيرهم من الملوك ، بل دون من يشاركهم رابطة القربى بالنبى (صلعم) .

هذا التمايز يشير ــ آخر الأمر ــ إلى مقصد أساسى من مقاصد كتاب «طبقات الشعراء» ، هو تفضيل بنى العباس على أقربائهم من آل البيت ، وعلى غيرهم من المنافسين لهم فى الحكم ، تبريرا لما عده العباسيون حقهم المقدس فى الحكم ، وتأكيدا له على السواء . ويتضح هذا المقصد عندما يحدد ابن المعتز غايته من تأليف كتابه بجمع «ما وضعته الشعراء من الأشعار : فى مدح الخلفاء والوزراء والأمراء من بنى العباس ، ليكون مذكورا عند الناس»[٢٣] . وتلك عبارات لا معنى لها إلا توظيف الكتاب بوصفه عنصرا من العناصر التى تستخدمها الأجهزة الأيديولوجية للدولة العباسية .

ويحرص ابن المعتز ــ فى هذا التوظيف ــ على الاحتفاء بالشعراء البارزين الذين مدحوا آل بيته من بنى العباس ، إسهاما منه فى دعم موقف أسرته فى صراعها السياسى ضد المنافسين لها من الصفوة ، أو المتمردين عليها من العامة ، ويتجاهل الشعر الذى يمكن أن يعكر ذكرُه على هذه الغاية (كالشعر الذى ينطق بسوء أحوال الرعية) ، ولا يشير إلى شاعر كبير مثل ابن الرومى ، الذى هجا والد الخليفة المعتز ، ويعرض عن القصائد التى قالها الشعراء فى مدح العلويين أو الفاطمية ، ويحتفى بالناصبية ، من أمثال مروان بن أبى حفصة ، الذى قال :

أنى يكون وليس ذاك بكائن
لبنى البنات وراثة الأعمام

«فنال بهذا البيت مالا عظيما»[٢٤] . أضف إلى ذلك الاحتفاء بموالى بنى العباس ، من أمثال سديف الذى قال :

أصبح الملك ثابت الآساس
بالبهاليل من بنى العباس

وأبى دلامة ؛ ومن السائر الجيد قوله[٢٥] :

لو كان يقعد فوق الشمس من كرم
قوم لقيل اقعدوا يا آل عباس
ثم ارتقوا شعاع الشمس وارتفعوا
إلى السماء فأنتم سادة الناس

ومنصور النمرى الذى قال للرشيد :

يا ابن الأئمة من بعد النبى ويا ابـ
ـن الأوصياء ، أَقَرَّ الناس أم دفعوا
إن الخلافة كانت إرث والدكم
من دون تيم ، وعفو الله متسع
وما لآل على فى إمارتكم
حق ، وما لهم فى إرثكم طمع

وذلك من قصيدة «عجيبة فى المدح . . . لم يقل مثلها أحد»[٢٦] والترجمة لبعض مداحى العلويين من أمثال دعبل والسيد الحميرى لا تعكر على هذا القصد السياسى من كتاب «طبقات الشعراء» ؛ فابن المعتز ــ فى النهاية ــ لا ينكر فضل أقربائه ما ظلوا بعيدا عن منافسة بنى العباس فى الحكم ، بل إن له قصيدة فى مدح على بن أبى طالب ، ثم إن الترجمة لبعض مداحى العلويين لا تعنى ذكر القصائد التى تمس «الملك العباسى» ، بل الاحتفاء بقصائد مدح بنى العباس ، كأرجوزة دعبل فى المأمون على سبيل المثال[٢٧] .

وإذا رددنا العناصر الدالة لهذا المقصد السياسى من كتاب الطبقات على العبارات الدالة التى يُفتتح بها الكتاب تجاوبت دلالة «التقليد» و «الجبر» ، على نحو يغدو معه الجبر الذى «فُضِّل» به صنف ملوك بنى العباس على غيرهم مولِّدا لمفهوم التقليد الذى يفرض طاعة بنى العباس على من دونهم ، وذلك بالمعنى الذى يقترن بمفاهيم ملازمة ، تشير إلى ضرورة التسليم والتصديق والطاعة ؛ وهى مفاهيم ذات صلة

بالممارسة السياسية للحنابلة فى ذلك العصر ، حيث كانوا ـ حتى فى حال اقتناعهم بفجر الأئمة ـ يكتفون بالدعاء لهؤلاء «الأئمة الفجرة» بالإصلاح والتوفيق والصلاح ، و «لا يرون الخروج عليهم وإن رأوا منهم العدول عن العدل إلى الجور والحيف»(٢٨) .

إن مفهومى الجبر والتقليد لا يتحولان فحسب ـ من هذا المنظور ـ إلى وجه آخر لفكرة الحق المقدس فى الحكم ، وما يترتب عليها من ضرورة طاعة الإمام «برًا كان أو فاجرا» ، بل يتحولان إلى مبرر دينى ، يستند إليه ابن المعتز فى دفاعه الشعرى عن أسرته العباسية فى الحكم ، خصوصا حين يقول لأقربائه الحكام(٢٩) :

يا آل عباس لَعًا من عثرةٍ
لا تركنن إلى الغواة الحسّد
شدوا أكفكمُ على ميراثكم
فالحق أعطاكم خلافة أحمد
فمتى يرمها الرائمون فبادروا
هاماتهم حصدا بكل مهند

أو يقول لأقربائه العلويين :

دعونا ودنيانا التى كلفت بنا
كما قد تركناكم ودنياكم الأولى

أو يقول لأقربائه الفاطميين :

ولما أبى الله أن تملكوا
نهضنا إليكم وقمنا بها
ونحن ورثنا ثياب النبى
فلِمْ تجذبون بأهدابها
. . . .
لكم رحم يا بنى بنته
ولكن بنو العم أولى بها
فمهلا بنى عمنا إنها
عطية رب حبانا بها

وكلها أقوال شعرية تؤكد مفهوم «الإرث» الذى ينبغى المحافظة عليه ، كما تؤكد الملك العباسى بوصفه «فضلا إلهيا» ، بمعنى أقرب إلى معناه عند الحنابلة ، أعنى فضلا هو أقرب إلى «العطية» أو «المنحة» الإلهية التى لا سبيل إلى التنازل عنها أو المنازعة فيها ، أو الخروج على من اختصه الله بها فضلا (أو حرمه منها عدلا) . وذلك فى خطاب سياسى دفاعى يمتد بقداسة الفضل الإلهى من العطية إلى المُعْطَى ، وهو الخليفة العباسى الذى لابد أن يكون :

متفردا يعلى الصواب على
آرائه رب يوفقهُ

ولا شك أن هذا الخطاب الدفاعى يتضمن دوالّه التبريرية التى تكشف عن المغزى الوظيفى لكثير مما يقوله ابن المعتز نثرا فى كتاباته ، خصوصا حين يؤكد أن «الملك بالدين يبقى ، والدين بالملك يقوى»(٣٠) ، وذلك بالمعنى التأويلى الذى ينطوى معه التسليم السياسى بالحكم العباسى على تصديق اعتقادى بشعارات حنبلية ، ينطقها ابن المعتز فى صيغ من قبيل(٣١) :

- «القدَرُ يَختارُ ولا يُختارُ عليه» .
- «للأقدار الاختيارُ علينا ، وفيها الخيرُ لنا من حيث ندرى ولا ندرى» .

وتتجاوب مدلولات هذه الصيغ مع ما تنطقه كتابات ابن المعتز من وعى طبقى حاد ، ينقسم معه المجتمع إلى قسمين متدابرين ، أعلاهما وأشرفهما ما يحتله صاحب الملك الذى يمتلك الحق المقدس فى الحكم ، ثم الأقرب فالأقرب إليه من خاصة أولاده ووجوه قواده وعامة أجناده ، وأدناهما وأحقرهما العامة السفلة . ولا سبيل إلى الوصل بين هذين القسمين المتدابرين عند ابن المعتز ، أو إلغاء المسافة بينهما ؛ فالتضاد الذى يباعد بينهما تضاد أزلى مقدور على العباد ، لا مفر منه ولا مناص ، بل لا سبيل إلى مجاوزته بقدرة العقل الذاتية عند الأفراد ؛ فالعقول نفسها متباينة التباين المقدور الذى يجعل بعضها فوق بعض درجات ، على نحو يبدو معه إلغاء هذا التباين إلغاء لقانون أزلى فى الكون ، وتدميرا لسلامة المجتمع الذى لا معنى له دون تميز البعض على البعض ، أو تميز الأعلى الذى هو أعلى بحق المولد ، أو الميراث ، على الأدنى الذى هو أدنى بقدر مقدور ، لا يعرفه ولا يمكن مقاومته .

والثنائية المتدابرة التى تنطوى عليها علاقة التضاد بين الأعلى والأدنى أشبه بالثنائية التى يتميز بها العقل عن الهوى ، أو يتميز بها الروح عن غرائز الجسد ؛ ذلك لأن سلامة المجتمع عند ابن المعتز تقوم على علاقات جبرية ذات تبرير حنبلى ، أشبه فى منطوقه بالعدالة بمعناها الأفلاطونى فى «الجمهورية» ؛ أعنى عدالة اللا مساواة ، التى توجب على كل فرد الالتزام بحدود الطبقة التى ينتمى إليها هذا الفرد مجبورا ، لا يحاول أن يجاوزها أو يتطلع إلى غيرها من الطبقات ، كى لا تختل الفوارق التى يقوم عليها توازن المجتمع ، أو ينقلب النظام المقدور على الجماعة إلى فوضى . وسلامة المجتمع عند ابن المعتز قرينة هذا النوع من العدالة ؛ ففى قمة المجتمع يستقر الخليفة العباسى الذى هو روح الأمة ، على نحو يمكن معه القول «إن فساد الرعية بلا ملك كفساد الجسم بلا روح»(٣٢) . ويلى هذا الخليفةَ الأقرب فالأقرب إليه من وجوه ملكه ، ثم ينقسم بقية الناس إلى مراتب أدناها السفلة من العامة ، الذين يشبهون أدنى ما فى الجسد وأحطه . ولا سبيل إلى انقلاب العلاقة بين هذه الأقسام ؛ ففى هذا الانقلاب تحطيم لسلامة الدولة وإيذان بزوالها ؛ لأنه «إذا خرفت الدولة وقرب زوالها هبطت الأخيار ورفعت درج الأشرار»(٣٣) . وتلك عبارات تسقط التمييز الطبقى بين أبناء المجتمع على مفهوم الأخلاق فيه ، على نحو تتميز معه أخلاق أبناء المجتمع بحسب مواضعهم فى سلم العلاقة الطبقية التى تتحول إلى علاقة بين روح وجسد ، فيغدو الطرف الأعلى مختصا بالفضائل التى تبدو كأنها «عطية إلهية» للكرماء من الأحرار ، ويغدو الطرف الأدنى قرين الرذائل التى تبدو كأنها عقاب إلهى وُسِمَ به السفلة من الناس ، الذين هم أشبه بالأدنى من الجسد :

« ولو كانت المكارم تنال بغير مئونة لاشترك فيها السِّفلة والأحرار ، وتساهمها الوضعاء مع ذوى الأخطار ، ولكن الله تعالى خصّها الكرماء الذين جعلهم أهلها ، فخفف عليهم حملها ، وسوغهم فضلها ، وحظرها على السِّفلة لصغر أقدارهم عنها ، وبعد طباعهم منها ، ونفورها عنهم ، واقشعرارها منهم »(٣٤) .

ولا غرابة - والأمر كذلك - أن يفتتح ابن المعتز كتابه « فصول التماثيل » باحتقار لافت لأخلاق العامة ، ولكن على نحو يتصاعد معه هذا الاحتقار ليؤكد مبدأ موازيا للتميز ، ينقسم معه « العلم » إلى طبقات يتصل أدناها بجنس العامة ، ويقترن أعلاها بجنس الملوك . وإذا كان جنس الملوك يتميز عن بقية البشر بما حباه به الله فمن الطبيعى أن ينماز هذا الجنس بالعلم الأعلى الذى يضىء بفيضه على من حول الملوك من أهل المكارم . ومن الطبيعى - فى الوقت نفسه - أن يُحْجَبَ هذا العلمُ عن السفلة - العامة ، إلى الدرجة التى يقول معها ابن المعتز :

« تنكبت ما يسهل على الرعية حمله ، إلى ما يضجرها نقله ، ليستوطن شريف اختيارى محله ، ويسعد به أهله ، ويحظى بكريم جوهره الخاص ذو الشرف ... إذ أحق الناس بفاضل الأدب ... وأولاهم باجتذاب مكنونه ... من كان صريح النسب ، صحيح المركب »(٣٥) .

ومن الحمق - إزاء مثل هذا العلم بفاضل الأدب - أن يتطلع العامة إلى آداب الملوك ؛ ففى ذلك التطلع مفسدة للحياة التى ينبغى أن تقوم على تمايز الخلق ، أو تمايز من يملك بالحق المقدس عمن دونه أدبا وعلما وفضلا :

«ألا ترى أن جماعة العوام متى وصلت إلى آداب الملوك العظام بطلت المآثر ، وسقطت المفاخر ، وصارت الرؤوس كالأذناب ، والأذناب كالأذياب ، وصح الخبر المروى عن الرجل المرضى : لا يزال الناس بخير ما تباينوا ، فإذا تساووا هلكوا . هذا ، وليس شىء أضرّ من تمثل السخيف بالشريف ، واللئيم بالكريم ، والذليل بالجليل ، والحقير بالخطير ، والمهين بالمكين . ولا أعظم خطرا على صاحب المملكة - ثم الأقرب فالأقرب من خاصة أولاده ووجوه قوّاده وعامة أجناده - من هرج السفل ، وخمول أهل النبل ، وتعزز الخول ... لأن ذلك أجمع يغرس المحن ، ويوقد الفتن ... ويبعث على تهدم الدول ، وتنقل الملك ، ويحول الرياسة ، ويزيد فى اضطراب السياسة »(٣٦) .

هذا الوعى الطبقى الذى يسقط نفسه على مفهوم العلم يفضى إلى مبادىء لافتة بقواعد الرواية من ناحية ، وتذوق الأدب من ناحية ثانية . ويحرص ابن المعتز - فى الجانب الأول - على التأكد من أصول من يروى لهم ، فيميز بين الأغفال الذين عدموا الأصل والحسب المشهور ، وغيرهم من أولاد الملوك والأمراء . وهو فى الوقت نفسه ينفر من رواية القصائد التى تشيع على ألسنة العامة ، مؤثرا عليها القصائد التى لا يعرفها سوى الخاصة ، على نحو يحوّل القيمة الجمالية للشعر إلى قيمة طبقية فى غير حالة ، بل على نحو يتجاوب فيه نفور ابن المعتز من الشعر الذى يلهج به « العامة الحمقى » مع إيثاره « مالم يشتهر عند العوام » من الشعر الذى « يستملح ... ويروى بكل أرض عند الخواص »(٣٧) . وهنا نتذكر بعض قواعد الاختيار الأدبى (البلاطى) التى افتتحها فقيه نقلى ، ارتبط بالحنابلة أوثق الارتباط ، أعنى ابن قتيبة ، الذى أكد أن الشعر « يختار ويحفظ ... لنبل قائله »(٣٨) ، وذلك فى سياق أفضى - بعد ابن المعتز - إلى تصورات من قبيل(٣٩) :

« يُبدىء الشعر بمَلِكٍ وخُتِمَ بمَلِكٍ ... لأن الكلام الصادر عن الأعيان والصدور أقر للعيون وأشفى للصدور ، فشرف القلائد بمن قُلِّدها ، كما أن شرف العقائل بمن ولَدها :

وخير الشعر أكرمه رجالا
وشر الشعر ما قال العبيد

٢ - ٣

ويتصل بهذا الوعى الطبقى لابن المعتز نوع من التبرير لأخلاق الترف التى عاشتها طبقته ، بكل ما يمثله هذا الترف من « أبهة الملوكية » ، أو يفضى إليه من مجون « صنف الملوك » الذى تنطقه أبيات نقرأ منها(٤٠) :

وإنى وإن كان التصابى يحثنى
لأبلغ حاجاتى وأجرى إلى قدرى
كريم الذنوب إن أُصِبْ بعض لذة
أَدَعْ بعضها خوف الأحاديث والوزر

حيث تفرض أبهة الملوكية التوسط فى طلب اللذة بمبدأ أخلاقى مؤداه أن « التوسط زين العمل »(٤١) ، ولكن على نحو يلتبس معه معنى القَدْر بالقَدَر ، الالتباس الذى يبرر الازدواج المداجى فى سلوك « كريم الذنب » ، فيفضى إلى تأويلات أنتجتها - أو شجعت عليها - طبقة « صنف الملوك » ، لا لتأكيد مبدأ « الحق المقدس فى الحكم » ، بل لتأكيد ما يمكن تسميته بمبدأ « الحق الملوكى » فى ممارسة بعض أضرب اللذة الحسية . وإذا كان « أهل الحرمين » قد حرّموا النبيذ وأطلقوا الغناء ، وإذا كان فقهاء العراق قد أطلقوا النبيذ وحرموا الغناء ، ففى بعض ذلك التناقض ما يفيد ابن المعتز ، الذى يأخذ من الرأيين أهونهما ، وهو الإباحة فى السماع والشراب ، فنقرأ عنده(٤٢) :

اسقنى ماتمج سحم الزقاق
واقر سمعى ثوانى الحذاق
رأينا فى السماع رأى حجا
زى وفى الشرب رأى أهل العراق

وذلك ليغدو « الشراب » جانبا من أبهة الملك ، لا إثم فيه ولا تثريب ، بل مرتبة خفيفة ، ومنزلة لطيفة المحمل عند جماهير الخلفاء ، ومشاهير الوزراء ورؤساء العلماء . فالشراب « مشمة الملك ، وتاج بدره ، وعروس مجلسه ، وتحفة نفسه ، وشفاء حزنه » - فيما يقول ابن المعتز . وهل هناك أمتع من مجلس شراب مع المعتضد الذى يقول : « خير الأشربة ما كان صافى الأديم زكى النسيم »(٤٣) .

ولا بأس أن يرفع ابن المعتز حديث « الندامى » إلى مرتبة العلم ، ويؤلف فيه كتابا هو « فصول التماثيل فى تباشير السرور » ، يحتفى فيه بسمره مع ابن عمه المعتضد ، الخليفة العباسى ، حول أوصاف الخمر التى ذكرها الشعراء السابقون ، أو يؤلف كتابا آخر هو « الجامع فى الغناء » .

وإذا جاوزنا الخمر والغناء وجدنا غيرهما مما يصاحب الترف من لهو برىء أو غير برىء، خاصه ابن المعتز معتمدا على مكانته وثرائه؛ ففى عالمه الذى تطرّز أمسياته أصوات بنت الكراعة وخزامى، وتختلط فيه الراح بين عشق الجوارى وعشق الغلمان، وتتناثر أصناف اللآلىء واليواقيت والجواهر على الرؤوس فى تشبيهات صرخ معها ابن الرومى البائس قائلا: «واغوثاه! هذا إنما يصف ماعون بيته» - ما يبعث على اللهو والمتعة والمجون، وما يعمى على المشكلات الاجتماعية الحادة والأسئلة الوجودية الحائرة التى شغلت المتمردين من أمثال بشار والنواسى وصالح بن عبد القدوس وابن الرومى.

وينتج هذا العالم المترف ما يبرره من اجتهادات فقهية، أو تأويلات اعتقادية، يغدو معها عفو الله متسعا فيما يقول شعر ابن المعتز وكتاباته النثرية على السواء، ولكن بالمعنى الذى تبسط معه «المغفرة» ظلها على كل شىء فى الحياة الدنيا، ما عدا التجديف فى الألوهية أو الحكم المقدس. وما دام الشاعر يقنع بما هو متاح له، ويسلم بالقدر خيره وشره، ويطيع أولى الأمر من بنى العباس، تاركا علم الخلق للخالق، قائلا مع ابن المعتز(٤٤):

أرى الدهر يقضى كيف شاء محكما
ولا يملك الإنسان بسطا ولا قبضا

فله أن يتماجن، وأن يختلس اللذة من زمنه قبل موته، متناسيا همه بالخمر، متغزلا بمن شاء. المهم ألا يُنسب الشاعر إلى الجماعات الهدّامة كما نسب النواسى إلى الخوارج(٤٥)، أو إلى الزنادقة كما نسب بشار وصالح بن عبد القدوس، وأن لا يؤرق العقول بشكه فى اليوم الآخر، أو الثواب والعقاب، كما فعل أبو نواس، أو يفضل إبليس (اللعين) لخلقه من نار على آدم (عليه السلام) لخلقه من طين كما فعل بشار، أو يمتد بشكه فيما تراه العين إلى مالا تراه؛ فقد «تزندق أبو العتاهية» - فيما يقول ابن المعتز - بقوله(٤٦):

إذا ما استجزت الشك فى بعض ماترى
فما لا تراه العين أمضى وأجوز

وصار «خبيث الدين، يذهب مذهب الثنوية»(٤٧).

ولكن بقدر ما تنطق هذه النظرات التأويلية ما تتضمنه عن علاقة الشعر بالعقيدة فى جانب، وعلاقة الشعر بالأخلاق فى جانب ثان، فإنها توقع صفة «التقليد» على الجانب الأول، فى الوقت الذى تخايلنا بنفى صفة «الجبر» عن الجانب الثانى، على نحو يبدو معه الأمر كأن ابن المعتز يقرّ للشاعر بحريته فى الجانب الأخلاقى، وينفى عنه هذه الحرية فى الجانب الاعتقادى. ولكن الجانبين المتعارضين - فى هذا السياق - مجرد وجهين لموقف واحد متحد، أعنى موقفا تسقط فيه العقيدة السياسية ما يبررها من تأويل دينى على العقيدة الدينية، فيغدو الخروج على الأولى خروجا على الثانية، والعكس صحيح بالقدر نفسه، ما ظلّت العقيدة الدينية مؤوّلة لصالح العقيدة السياسية، وما ظل الملك بالدين يبقى والدين بالملك يقوى - فيما يقول ابن المعتز. وفى الوقت ذاته، تسقط العقيدةُ السياسية نفسها تأويلا أخلاقيا - يبرر ترفها - على العقيدة الدينية، مؤكدة مبدأ «العفو» الذى تتسع معه «المغفرة» لكل شىء ما عدا «الشرك» بالله، وذلك فى عملية تأويل متحدة الوظيفة، بالمعنى الذى يجعل معتقد الشاعر صورة مسقطة «مقلّدة» للمعتقد السياسى الدينى لمن يتولى الحكم، وبالمعنى الذى يجعل أخلاق الشاعر صورة مسقطة أخرى لأخلاق «صنف الملوك» الذين ينتمى إليهم ابن المعتز.

وتتدعم هذه العملية التأويلية بنوع من التفرقة المضمَّنة بين «المجون» و«الزندقة» فى كتابات ابن المعتز؛ فيكتسب «المجون» الملازم لرقة الملوكية وترفها معنى الإباحة، وتكتسب «الزندقة» الملازمة للخروج على التأويل الدينى - الملازم لطاعة الملوك - معنى التحريم، وذلك فى سياق تتناص فيه كتابات ابن المعتز وغيرها من الكتابات النقلية، على نحو يغدو معه المجون مقبولا لأنه بعض «الفسق» الذى يقع ضرره على صاحبه، وبعض التظرف الذى هو لازمة من لوازم «الأبهة» الاجتماعية. ومهما بلغت حدته ففى عفو الله متسع للصفح عنه، على النقيض من الزندقة التى هى خروج على النموذج التأويلى للتصورات الدينية، وتهديد للعقيدة الدينية السياسية - أو السياسية الدينية - فى الوقت نفسه. وليس من قبيل المصادفة - إزاء هذه التفرقة المضمنة - أن يمتنع ابن المعتز عن رواية الشعر «المتزندق» فى كتاباته، وأن يحرّم الهين منه، فى الوقت الذى يحتفى فيه بالشعر «الماجن»، بل يخوض أول مساجلة مهمة (نعرفها فى تراثنا النقدى) دفاعا عن هذا النوع الأخير من الشعر.

ويرجع سبب هذه المساجلة(٤٨) إلى أن مجلساً من مجالس ابن المعتز دار حول شعر أبى نواس، وأنشدت فى المجلس قصيدة النواسى التى مطلعها:

دع عنك لومى فإن اللوم إغراء
وداونى بالتى كانت هى الداء

والتى منها هذا البيت:

لا تحظر العفو إن كنت امرءا حرجا
فإن حظركه بالدين إزراء

ومن الواضح أن حضور المجلس (وعلى رأسهم ابن المعتز) أظهروا إعجابا بالقصيدة وخصّوا البيت السابق بتقدير لافت، متأولين دلالته على نحو أقرب إلى معنى الآية: «ولا تيأسوا من روح الله إنه لا ييأس من روح الله إلا القوم الكافرون» [يوسف ٨٧ : ١٢]. وهو معنى يؤكد دلالة النفى المضمّن التى يؤديها بيت النواسى - داخل القصيدة - للصرامة الاعتزالية التى ضيق بها إبراهيم بن سيار النظّام من مفهوم «العفو». ولكن هذا التأويل الذى يصل بيت النواسى بمفهوم «العفو» الذى يتبناه ابن المعتز «السنى»، والذى يعد نفيا ضمنيا لصرامة «الوعيد» الاعتزالى فى «النهى عن المنكر» - هذا التأويل لم يرق لفقيه هو أبو بكر نطاحة الذى كتب إلى ابن المعتز قائلا:

«كان حق شعر هذا الخليع ألا يتلقاه الناس بألسنتهم، ولا يدونوه فى كتبهم، ولا يحمله متقدمهم إلى متأخرهم؛ لأن ذوى الأقدار والأسنان يجلون عن روايته، والأحداث يُغشّون بحفظه، ولا ينشد فى المساجد، ولا يتجمّل بذكره فى المشاهد، فإن صُنِعَ فيه غناء كان أعظم لبليّته؛ لأنه إنما يظهر غلبة سلطان الهوى، فيهيّج الدواعى الدنيئة، ويقوىّ الخواطر الرديئة. والإنسان ضعيف يتنازعه على ضعفه سلطان القوى ونفسه الأمارة

بالسوء . والنفس فى انصبابها إلى لذاتها بمنزلة كرة منحدرة من رأس رابية إلى قرار فيه نار ، إن لم تحبس بزواجر الدين والحياء أداها انحدارها إلى ما فيه هلكتها . والحسن بن هانى ومن سلك سبيله من الشعراء فى الشعر الذى ذكرناه . . . شطار كشفوا للناس عوارهم ، وهتكوا عندهم أسرارهم ، وأبدوا لهم مساويهم ومخازيهم وحسّنوا ركوب القبائح .

فعلى كل متدين أن يذمّ أخبارهم وأفعالهم ، وعلى كل متصوّن أن يستقبح مااستحسنوه ، ويتنزه عن فعله وحكايته . وقول هذا الخليع : تَرْكُ ركوب المعاصى إزراء بعفو الله تعالى ، حضٌ على المعاصى ، أن يتقرب إلى الله عزّ وجل بها ، تعظيما للعفو ؛ وكفى بهذا مجونا وخلعا داعيا إلى التهمة لقائله فى عظم الدين . وأحسن من هذا وأوضح قول أبى العتاهية :

يخاف معاصيه من يتوب
فكيف ترى حال من لا يتوب »

ولا شك أن عبارات أبى بكر نطاحة تنطوى على دوال ثابتة محددة ، ظل ينطقها الهجوم الأخلاقى « النقلى » على شعر المحدثين بوجه عام ، وشعر أبى نواس بوجه خاص ؛ فهناك ـ أولا ـ التركيز « الظاهرى » على المحتوى الأخلاقى المباشر للشعر ، والنظر إلى هذا المحتوى من حيث تأثيره (المفترض) فى السلوك الإنسانى . وهناك ـ ثانيا ـ الحكم على هذا المحتوى فى ضوء معايير أخلاقية لا تنبع من الشعر ذاته بل من خارجه ، على نحو ينفى القيمة الداخلية للشعر ، لحساب قيمة خارجية مفروضة سلفا . ولقد أجاب ابن المعتز على كل هذه الجوانب برسالة وجهها إلى أبى بكر (نطاحة) قال فيها :

«لم يقل أبو نواس ترك المعاصى إزراء بعفو الله تعالى ، وإنما حكى ذلك عن متكلم غيره ، والبيت الذى أنشد له بحضرتنا :

لا تحظر العفو إن كنت امرءا حرجا
فإن حظركه بالدين إزراء

«وهذا بيت يجوزللناس جميعا استحسانه والتمثل به . ولم يؤسس الشعر بانيه على أن يكون المُبَرِّزُ فى ميدانه من اقتصر على الصدق ولم يغو بصبوة ، ولم يرخص فى هفوة ، ولم ينطق بكذبة ، ولم يغرق فى ذم ، ولم يتجاوز فى مدح ، ولم يزوّر الباطل ويكسبه معارض الحق ، ولوسلك بالشعر هذا المسلك لكان صاحب لوائه من المتقدمين أمية بن أبى الصلت الثقفى وعدىّ بن زيد العبادى ، إذ كانا أكثر تذكيرا وتحذيرا ومواعظ فى أشعارهما من امرىء القيس والنابغة . .

«وهل يتناشد الناس أشعار امرىء القيس والأعشى والفرزدق وعمر بن أبى ربيعة وبشار وأبى نواس على تعيهرهم ، ومهاجاة جرير والفرزدق إلا على ملأ الناس وفى حلق المساجد ؟ وهل يروى ذلك إلا العلماء الموثوق بصدقهم ؟ وما نهى النبى (صلعم) ولا السلف الصالح من الخلفاء المهديين بعده عن إنشاد شعر عاهر ولا فاجر » .

وواضح فى إجابة ابن المعتز حماسته فى الدفاع عن تأويله الاعتقادى السابق لمعنى « العفو » فى بيت أبى نواس من ناحية ، وصلة هذا التأويل بمعنى اتساع « المغفرة » الذى يبرر أخلاق الترف التى عاشتها طبقة ابن المعتز من ناحية ثانية . ولذلك تقترن حماسة الدفاع ـ فى الإجابة ـ بعملية تأويلية متعددة الأبعاد : فهناك التفسير الذى ينفى به ابن المعتز تهمة « القبح » الدينى الأخلاقى عن بيت أبى نواس ليرد البيت إلى حظيرة « الحسن » خلقا ودينا ، وهناك ـ ثانيا ـ التنظير العقلى الذى ينفى به ابن المعتز الصلة المباشرة بين القيمة الجمالية والقيمة الأخلاقية ، ومن ثم التلازم الدائم بين « التبريز » فى الشعر و « الاقتصار » على الصدق . وهناك ـ أخيرا ـ التأصيل النقلى الذى يرتبط بما رواه السلف الصالح من « الأشعار التى عدل قائلوها عن سنن المؤمنين المتقين » .

٣ - ١

أشرت فى الفقرة ٢ - ٢ إلى أن كتاب «طبقات الشعراء» لابن المعتز ينطوى على غرض سياسى محدد ، يتصل بالصراع الذى وقع بين الأسرة العباسية وخصومها . ولكن هذا الغرض السياسى يتجاور مع غرض أدبى يوازيه ويتأثر به بقدر ما يضيف إليه . فالكتاب ــ من المنظور الأدبى ــ كتاب عن طبقات الشعراء «المحدثين» الذين أثارت طريقتهم الجديدة استجابات نقدية متعارضة ، صاغ أكثر أبعادها سلبية أهل النقل ، وصاغ أكثر أبعادها إيجابية أهل العقل .

صحيح أن الغرض الأدبى من الكتاب يبدو بعيدا عن الغرض السياسى ومستقلا عنه . وفى الوقت نفسه ، يبدو ابن المعتز حفيا بأخبار المحدثين وأشعارهم التى تجتذب النفوس إليها ، بحجة مؤداها « أن لكل جديد لذة »[٤٩] . ولكن ذلك على مستوى السطح الظاهر من الكتاب فحسب . وإذا جاوزنا هذا السطح إلى ما تحته تكشف لنا الكتاب عن أبعاد مغايرة لأبعاده الظاهرة ، وتكشفت الكيفية التى يسقط بها الغرض السياسى للكتاب نفسه على غرضه الأدبى ، فضلا عن الكيفية التى يتجاوب بها موقف ابن المعتز المضمن ــ فى الكتاب ــ من الخصومة الشعرية بين القدماء والمحدثين ، مع موقفه الموازى من الخصومة الفكرية بين أهل العقل وأهل النقل .

ويبدأ هذا التكشف فعله عندما نأخذ فى الحسبان المعنى المحدد الذى يتخذه مصطلح «المحدثين» فى سياقات الكتاب ، وما تنطوى عليه هذه السياقات نفسها من معان متعددة ، تقترن بمصطلح «الطبقات» ، الذى يتجاوب مع مصطلح «المحدثين» فى الدلالات المضمنة والوظائف .

أما فيما يتصل بالمصطلح الأول فمن الواضح أن ابن المعتز يستخدم «المحدثين» بمعناها الزمنى وليس الفنى فى أغلب سياقات كتابه ؛ أى بالمعنى الذى يقرن «الحديث» بالمعاصرة فى الزمن وليس بالمفارقة فى الاتجاه ، على نحو ينصرف معه التقابل الدلالى ــ فى الكتاب ــ بين «أخبار المتقدمين وأشعارهم» ، و«أخبار المحدثين وأشعارهم» ، إلى التقابل الزمنى ، الذى يسوى بين أبى تمام والبحترى ــ مثلا ــ فى وعاء المعاصرة ، برغم اختلافهما فى الطريقة ، ويفصلهما ــ فى الوقت

نفسه ـ عن المتقدمين عليهم فى الزمن وليس الفن . ولذلك تتجاور ـ فى الكتاب ـ تراجم شعراء لا يصل بينهم سوى زمن معاصرتهم للدولة العباسية ، وتتعاقب الترجمة لهم بتعاقب الزمن الذى عاشوا فيه ؛ فيبدأ الكتاب بالشعراء المخضرمين الذين عاصروا نهاية الدولة الأموية وبداية الدولة العباسية (من أمثال ابن هرمة وبشار وأبى الهندى . . الخ) ، وتتعاقب ـ بعد ذلك ـ تراجم الشعراء العباسيين الخلص بتعاقب زمانهم ، على نحو تغدو معه ترجمة أبى نواس سابقة على ترجمة أبى تمام ، التى تسبق ـ بدورها ـ ترجمة البحترى . . . الخ .

هذا الترتيب الزمنى للتراجم فى الكتاب دال يقترن مدلوله بما يرد فى محتوى التراجم نفسها ، فتشير دلالته إلى نوع من التعاقب ونوع من التسوية فى الوقت نفسه ؛ أعنى أنه يشير إلى تتابع التراجم فى الكتاب بتعاقب السنوات التى عاش فيها الشعراء المحدثون جيلا بعد جيل ، فى الوقت الذى ينطق فيه محتوى التراجم المتعاقبة فى هذا الترتيب تسويةً دالةً تتجاور معها كل الأجيال فى وعاء المعاصرة للدولة العباسية «الحديثة» .

هذه الدلالة التى ينطوى عليها مصطلح «المحدثين» تتجاور ـ بدورها ـ مع المستوى الأول لدلالة «الطبقات» فى الكتاب ، حيث يقترن معنى «الطبقات» ـ فى هذا المستوى ـ بما لا يفارق تعاقب الزمن وتسوية القيمة فى آخر المطاف ، فتقترن دلالة الطبقات ـ فى جانب منها ـ بدلالة التتابع الزمنى التى يتضمنها جمع المؤنث للطبق أو الحقبة من الزمان ، التى تبدأ بعشرين سنة لتصل إلى قرن كامل . وتقترن هذه الدلالة ـ فى جانب مغاير ـ بالمشابهة التى تتصل بها المجموعة المتقاربة ـ زمنا أو عهدا ـ فى طبقة أو جيل ، والتى تتصل بها الأجيال المتشابهة فى طبقات . وتقترن الدلالة ـ أخيرا ـ بالتسوية التى تنتج عن تشابه الآنى والمتعاقب من الجيل الواحد أو الأجيال المتعاقبة ، حيث الطبقة من كل شىء ما ساواه ؛ فكل مجموعة متطابقة فى وجه شبه طبقة ، وكل المجموعات المتعاقبة طبقات متطابقة فى الوجه نفسه .

وإذا رددنا هذه الجوانب الدلالية المضمنة لمصطلح «الطبقات» ـ فى مستواه الأول ـ على المعنى الزمنى المجرد والمحصور لمصطلح «المحدثين» تآلف الاثنان معا فى علاقة لافتة ، تتجاوب مع الغرض السياسى للكتاب . ذلك لأنه فى الوقت الذى يجمع زمن الدولة العباسية الشعراء «المحدثين» فى كتاب ابن المعتز ، ليعرضهم طبقة طبقة بتعاقب سنواته ، ويسوى بينهم جميعا فى وعاء معاصرتهم لهذه الدولة ، فإن صلة هؤلاء الشعراء بالدولة العباسية نفسها ـ فى هذا الزمن ـ هى علة التسوية بينهم فى الإنجاز الأدبى . ومن اللافت للانتباه أن محتوى التراجم المتعاقبة للشعراء المحدثين فى الكتاب ، حيث مايربو على مائة وثلاثين ترجمة ، لا يشير ـ فى هذا المستوى ـ إلا إلى الجوانب الإيجابية لشعر هؤلاء الشعراء فى علاقتهم بالدولة العباسية ، على نحو يغدو معه كل هؤلاء الشعراء «حسنا» «جيدا» «مفلقا» «مليحا» «مقتدرا» . . . الخ . وتغدو قصائدهم كلها «عيونا» «وأشهر من الفرس الأبلق» ، بل «أشهر من الشمس والريح» .

إن التسوية «الانطباعية» بين الشعراء المحدثين ـ فى هذا المستوى ـ هى الوجه الأدبى للغرض السياسى من الكتاب ؛ فكما أسقط هذا الغرض نفسه على دلالة «المحدثين» فى هذا المستوى ، وقصرها على المدلول الزمنى لمعنى المعاصرة للدولة العباسية وحدها ، فإن هذا الغرض أسقط نفسه على دلالة مصطلح «الطبقات» ، وقرنها بالتسوية فى القيمة الأدبية بين كل من اتصل بالدولة العباسية مادحا أو طالبا العطاء ، أو حتى مسامرا أو مغنيا أو نديما . وإذا كانت الدلالة الزمنية المحصورة المجردة لمصطلح «المحدثين» تجنب من يستخدمها التورط المباشر فى الخصومة الأدبية ، الواقعة بين مختلف اتجاهات الشعراء «المحدثين» ، فإن هذا التجنب نفسه يفسح المجال كاملا للتركيز على مدح «الخلفاء والوزراء والأمراء من بنى العباس» ، ليبقى هذا المدح صافيا خالصا «مذكورا عند الناس» ، فى شعر «كله حسن جيد» ، وفى قصائد «سارت مسير الشمس والريح» .

وتلعب الأوصاف الانطباعية الموجبة دورها الدال ـ فى هذا المستوى ـ لتأكيد القيمة الموجبة لهذا النوع من الشعر الذى يجب أن يكون «مذكورا عند الناس» ، وذلك عن طريق صيغة ثابتة متكررة هى[٥٠] :

- «ومما يستحسن من شعره ، وإن كان كله حسنا» .
- «ومما يستحسن له ، وإن كان شعره كله حسنا جيدا» .
- «ومما يستملح له ، وإن كان شعره كله مليحا» .
- «ومما يستحسن له ، على أن شعره كله ديباج حسن» .
- «ومن جيد شعره ، وإن كان كل شعره جيدا» .
- «ومما يستملح من شعره ، وشعره كله حسن» .

وهى صيغة تنفى التميز بين جوانب شعر أى شاعر ، مؤكدة تسوية القيمة التى يغدو معها شعر الشاعر كله «جيدا» «حسنا» «مليحا» ، وفى الوقت نفسه توحد هذه الصيغة بين شعراء مختلفين اختلاف بشار بن برد وأبى الهندى وربيعة الرقى ومسلم بن الوليد والحارثى وأبى تمام ، وهم الشعراء الذين تسقط عليهم هذه الصيغة ، فتجعل منهم «طبقة» واحدة تستوى عناصرها فى هذا المستوى من الدلالة ، حيث تلعب الأخبار المخايلة عن العطايا التى نالها هؤلاء الشعراء وأقرانهم من خلفاء بنى العباس وأمرائهم دورا لا يقل فى مغزاه عن الدور الذى تلعبه هذه الصيغة نفسها .

ولكن ذلك كله فى مساقات نقرأ فيها «من السائر الجيد» لأبى دلامة قوله[٥١] :

لو كان يقعد فوق الشمس من كرم
قوم لقيل اقعدوا يا آل عباس
ثم ارتقوا شعاع الشمس وارتفعوا
إلى السماء فأنتم سادة الناس

ولا نقرأ ـ قط ـ لأبى نواس قوله[٥٢] :

هذا زمانُ القرود فاخضَعْ
وكُنْ لهم سامِعاً مُطيعا

بل فى مساقات نقرأ فيها عن بشار الذى «خدم الملوك وحضر مجالس الخلفاء ، وأخذ فوائدهم ، وكان يمدح المهدى ويحضر مجلسه ، وكان يأنس به ويدنيه ويجزل له فى العطايا»[٥٣] ، ولا نقرأ ـ قط ـ عن ابن

الرومى الذى كان نقيضا فنيا لابن المعتز الشاعر ، ومعارضا سياسيا لوالده الخليفة المعتز .

هذه المساقات التى ينطوى معها الحذف على دلالة لا تقل أهمية عن دلالة الذكر ، تفضى إلى مستوى مغاير ، تتجاوب فيه العناصر الحاضرة من كتاب ابن المعتز مع العناصر الغائبة عن الكتاب ، على نحو يومىء إلى معنى جديد لمصطلح «الطبقات» ؛ معنى لا يشير إلى التسوية هذه المرة ، بل إلى نقيضها الذى تعلو معه قيمة المذكور الحاضر من محتوى التراجم على ما يمكن أن يناقضه من المحذوف الغائب عن المحتوى نفسه ، تماما كما يمكن أن تعلو قيمة هذه المقطوعة التى يذكرها ابن المعتز فى ترجمة أبى تمام(٥٤) :

محمد بن حميد أخلقت رممه
هريق ماء المعانى مذ هريق دمه
تنبهت لبنى نبهان يوم ثوى
يد الزمان ـ فعاثت فيهمُ ـ وفمه
رأيته بنجاد السيف محتبيا
كالبدر لما جلت عن وجهه ظلمه
فى روضة قد كسا أطرافها زهر
أيقنت عند انتباهى أنها نعمه
فقلت والدمع من حزن ومن فرح
فى النوم قد أخضل الخدين منسجمه
ألم تمت ياشقيق النفس مذ زمن
فقال لى : لم يمت من لم يمت كرمه

فى الحال والمنزلة ، أو المرتبة والدرجة ، على غيرها من المقطوعات المحذوفة للشاعر نفسه ، فى المساقات الغائبة لقصائده .

ولا تعود بنا هذه الدلالة الطبقية الجديدة لمعنى «الطبقات» ـ فى مستواه الثانى ـ إلى الغرض السياسى من الكتاب مرة ثانية فحسب ، بل تفضى بنا إلى نوع من المعايرة الأدبية التى يتراتب معها الشعراء المذكورون ـ فى الكتاب ـ تراتبا يومىء إلى موقف مضمن لابن المعتز من الخصومة الشعرية بين القدماء والمحدثين .

٣ ـ ٢

ويلفت الانتباه ـ من هذا المنظور الجديد ـ تكرار صفة «المطبوع» على نحو دال ، ينتظم معه ظهورها واقترانها بمجموعة متعينة من الشعراء ، من مثل بشار بن برد ، والسيد الحميرى ، وسديف ، والحارثى ، وابن ميادة ، وأبى نواس ، وأبى العتاهية ، والعباس بن الأحنف ، وأبى عيينة ، والخريمى . . الخ . وفى الوقت نفسه ، ينتظم غياب الصفة وعدم اقترانها بمجموعة مغايرة من الشعراء ، من مثل مسلم بن الوليد ، وصالح بن عبد القدوس ، وأبى تمام . . الخ . هذا التكرار المنتظم لظهور صفة «المطبوع» واحتجابها يومىء إلى تعارض مضمن بين نمطين شعريين مختلفين فى كتاب ابن المعتز .

ويتكشف مجلى هذا التعارض ـ أولا ـ عندما نأخذ فى الحسبان علاقة المجاورة التى تصل بشار بن برد والسيد الحميرى بأبى العتاهية وأبى عيينة فيما يشبه الطبقة الواحدة ، التى تجعل منهم «المطبوعين الأربعة الذين لم ير فى الجاهلية والإسلام أطبع منهم» ، ولكن على نحو يعلو معه بشار على أقرانه فيغدو «أستاذ المحدثين وسيدهم ، ومن لا يقدِّم عليه ، ولا يجارى فى ميدانه» ، لأنه «كان مطبوعا جدا لا يتكلف»(٥٥) .

ويتكشف مغزى هذا التعارض ـ ثانيا ـ عندما نقرن صفة «المطبوع» بالأوصاف المصاحبة لها ، وهى أوصاف تتجاور فى مجموعات دلالية تقترن بالبديهة والارتجال من ناحية ، والغزارة والاقتدار من ناحية ثانية ، والسهولة والوضوح من ناحية ثالثة ، والاستواء والسلاسة من ناحية رابعة . فالشاعر المطبوع ـ فى طبقات ابن المعتز ـ شاعر «منطيق» ، «فصيح» ، «مفوه» ، «غزير» ، «لسن» ، «فحل» ، «يضع لسانه حيث يشاء» ، «ويلعب بالشعر لعبا» ، «صاحب بديهة» ، «قادر على الكلام» ، يتدفق تلقائيا بالشعر كما يتدفق النبع الصافى بالماء الزلال ، ميسِّر للشعر بفطرته التى فطره الله عليها ، متيسر عليه بغريزته التى تجود بحملها فى يسر وإسماح . . إلخ . وإذا أضفنا إلى هذه الصفات الحكم المباشر الذى غدا معه بشار «المطبوع جدا» أستاذاً للمحدثين وسيدا لهم لأنه «لا يتكلف» ، والحكم الذى يقرن بين «جودة الطبع وقلة التكلف» فى شعر يعقوب التمار مثلا(٥٦) ، تحولت صفة «المطبوع» والنعوت المصاحبة لها إلى دال يشير مدلوله إلى بعد مضمن للقيمة الأدبية التى تتحدد درجاتها بدرجات «الطبع» من ناحية ، وتباعد المطبوع عن «التكلف» الذى هو قرين «الصنعة» من ناحية ثانية .

و«الطبع» مصطلح يتضمن معناه (فى علاقاته السياقية التى تتناص بها كتابات ابن المعتز) ما يشير إلى القضاء المقضى أو «الجبر» من ناحية ؛ وما يشير إلى النسخ أو المحاكاة المتكررة التى تلازم «التقليد» من ناحية ثانية ؛ إذ يشير المصطلح ـ اسماً ـ إلى ما ركب فى الإنسان من خصال لا تفارقه ، بغير اختيار منه أو إرادة ، على نحو يغدو معه الطبع قرين «الجبلة» و«السليقة» و«الفطرة» و«الغريزة» أو «السجية التى خلق الإنسان عليها» . فالطبع ـ فى هذا المدلول الاسمى ـ «مبدأ الحركة من غير تعور» ، و«ما يقع للإنسان من غير إرادة» . ويشير المصطلح ـ مصدراً ـ إلى الكيفية التى يتركب بها مبدأ أولى للحركة فى الإنسان ، أو الكيفية التى «يطبع» بها «المطبوع» ـ غير مختار ـ على قوالب ليست من صنعه ، أو يحذو على أمثلة يحتمها عليه طبعه(٥٧) . وذلك مدلول يصل معنى التقليد بمعنى الجبر ، على نحو يجعل جبر القُنية فيما هو «مطبوع» قرين نفى الإرادة التى ينطوى عليها كل ما هو «مقلود»(٥٨) . وعلى نحو يجعل صفة الفاعلية المجازية المتضمنة فى «المطبوع» (الذى «يطبع» على مثال) قرينة تكرار الفعل الذى ينختم به «الطبع» الواحد ـ حتما ـ على المتعدد من الصور .

هذه الدلالة التى يتضمنها مصطلح «الطبع» نقطة تقاطع تلتقى عندها مجالات الاعتقاد والنقد الأدبى فى السياقات المتناصة لكتابات ابن المعتز ، وذلك على نحو تغدو معه الدلالة الأدبية لمصطلح الطبع موازية لدلالته الاعتقادية ، بالمعنى الذى يوازى معه التقابل بين «أصحاب الاستطاعة» من أهل العقل و«أصحاب الطبائع» من أهل النقل التقابل بين «طريقة المحدثين» و«طريقة القدماء» فى الأدب .

ولقد ناقش المعتزلة مفهوم «الطبع» فى محاولتهم نفى التعارض النظرى بين أصلى «العدل» و«التوحيد» فى فلسفتهم ، وذلك فى سياق ميزوا به بين المبدأ الأولى الذى يخلقه الله فى الإنسان ، كما يخلق الآلة أو الأداة أو الجارحة ، والفعل الإنسانى الذى يوجه هذا المبدأ فى اتجاه

يختاره الفاعل بإرادته التى هى له على سبيل الحقيقة لا المجاز ، والتى يتحكم بها الإنسان فى حركة طبعه كما يتحكم فى آلاتـه أو أدواته أو جوارحه التى ليست من صنعه . وتوازى هذه النظرة الاعتقادية النظرة الأدبية التى صاغها الجاحظ المعتزلى ، عندما رد الشعر ــ من حيث مَبدئه الأولى ــ إلى «الحظوظ والغرائـز والأعراق» ، ولكنـه رد قيمة الشعر ــ آخر الأمر ــ إلى الجهد الإنسانى الذى يكـابده الشـاعر فى «إقامة الوزن وتخير اللفظ وجودة السبك» ، بعد أن تتوافـر للشاعـر «صحة الطبع» التى هى مجرد مبدأ أولى يقوم به الشعر ولا يتقـوم به وحده . فالشعر ــ عند الجاحظ ــ «صناعة» ؛ والصناعة جهد إنسانى يقع على مادة هى المعانى المطروحة فى الطريق ، التى «يعرفها العجمى والعربى ، والبدوى والقروى» . وبقدر ما يقع هذا الجهد عـلى مادة «المعانى» فإنه يقوم على استخدام أدوات مخصوصة ، بكيفيـة تتحول معها المادة المطروحة فى الطريق ــ خلال ممارسة هذا الجهد ــ إلى نظم فريد فى تآلفه الصوتى والدلالى ، الذى يشبه ــ فى أثره ــ تآلف عناصر «النسج» ، أو تآلف أصباغ «التصوير»[٥٩] . هذا الفهم الاعتـزالى الذى يتحكم به الجهـد الإرادى من «الصنعة» فى الخـاصية الجبـرية المتضمنة فى «الطبع» ، بالمعنى الذى تواجه به «الاستـطاعة» الحـركة المجبورة من «الطبائع» ، وبالمعنى الذى ينفى ضمنا خاصّـة «التقليد» التى لا يملك معها «المطبوع» إلا أن يطبع على قوالب ، كان فهما يدعم ما يوازيه من أفكار طرحها الشعراء المحدثون لتبرير شعرهم الجديد ، خصوصا ما أكده بشار من أن الشاعر صانـع لا يقبل كـل ما تـورده «القريحة» أو يجود به «الطبع» ، وما ذهب إليه أبو تمام من أن الشعر «صوب العقول» و«نتاج الفكر المهذب» ، وذلك من منظور غدت معه القصيدة المحدثة «مكرَّمة عن المعنى المعاد» ، الذى هو نقيض لإرادة الإبداع الإنسانى من ناحية ، وقرين سلبية التقليد والجبر من نـاحية ثانية[٦٠] .

ولكن هـذا الفهم « المحدث » (الـذى تعلو فيه قيمـة الصنعة بالقياس إلى « الطبع ») كان يجد ما يناقضه ويواجهه عند أهل النقل من النقاد ، الذين قرنوا « الطبع » بالسليقة العربية البـدوية ، التى تتصف بـالتدفق الفـطرى التلقائى من نـاحية ، والبعـد عن الفكـر والتفلسف من ناحية ثانية ، واستواء الصياغة ووضوحها من ناحيـة ثالثة . فالشاعر المطبوع ــ عندهم ــ هو الشاعر الذى تـأتيه المعـانى سهواً ورهواً ، وتنثال عليه الألفاظ انثيالاً ؛ وهو الشاعر الذى لا يعقّد شعره بالفكر ، أو يتكلف حدود المنطق ؛ وهو الشاعر الذى « يطبع عـلى قوالب ، ويحـذو على أمثلة »[٦١] ، وذلـك فى مقابـل الشاعـر « الصانع » أو « المتكلف » . وتقع الصفة الأولى على الشاعـر الذى يقوّم شعره بالثقاف ، وينقحه بطول التفتيش ، ويعيد فيه النظر بعد النظر ، فى حين تقع الصفة الثـانية عـلى الشاعـر الذى يمـزج شعره بالفكر ، ويخلطه بالثقافة الجديـدة ، فترى شعـره دالا على « طـول التفكر ، وشدة العناء ، ورشح الجبين ، وكثرة الضرورات »[٦٢] . وإذا اقترنت الصفتان معاً كان اقترانهما علامة على الشاعر المحدث ، الذى خرج على عمود الشعر ، وفارق مذهب « الأعراب والشعـراء المطبوعين » . وبقدر ما أعلى هذا الفهم من « الطبع » على حسـاب « الصنعة » ، قرن الثانية بالتكلف ، وقرن التكلف بالتعقيد وفلسفى الكلام ، وذلك فى سياق كان الإلحاح فيه على « الطبع » إلحاحاً يوازى الإلحاح على مبدأى « الجبر » و « التقليد » ، ويخايل بعذوبية « البداوة » وبساطتها ، التى ينثال معها الكلام سهلاً واضحاً ، فى مقابلٍ تعقد الحداثة وغموض فكرها ، الذى ينفى الجبر والتقليد ، مؤكداً إرادة الإبداع وأهمية الوعى به ، فيقارب بين الشاعر والفيلسوف .

ولا تخرج أفكار ابن المعتز عن هذا الأفق النقلى لمعنى « الطبع » فى آخر المطاف . ولكنه لا يتقبل الثنائية الحادة بين « القديم ــ المطبوع » و « الحديث ــ المتكلف » على علاتها فى كتابه الطبقات ، بل يكيفها تكييفـاً ضمنياً يتنـاسب والغـرض السياسى لكتـابـه من نـاحيـة ، وما حققته طريقة المحدثين فى عصره من إنجازات لم يملك هو نفسه إلا التأثر بها فى شعره ونقده من ناحية ثانية . ويقوم هذا التكييف الضمنى ــ أساساً ــ على نقل الثنائية المتدابرة من مستواها الحاد الذى يقـابل مقابلة مطلقة بين « قديم » و « حديث » ، إلى مستوى ثان يتقابل معه « حديث مطبوع » و « حديث مصنوع » (أو « متكلف ») ، على نحو تقـع معه صفـة الطبـع صراحـة (هى ومصاحبـاتها الـدالـة) عـلى « الحديث » الذى هو أكثر قرباً إلى القدماء ، وتقع الصفة المنـاقضة ــ ضمناً ــ على الحديث الذى لا يشبه شعر الأوائل ، وذلك ليتمايز الأول عن الثانى من حيث القيمة ، ويقترن الثانى ــ ضمناً على أقل تقدير ــ بالصنعة التى تقترن بالتكلف ، الذى يفضى ــ بدوره ــ إلى الإحالة ، ليصبح « المطبوع » من شعر المحـدثين امتـداداً فى الزمن الحديث لطريقة القدماء ، ويصبح « المصنوع » من هذا الشعر نقيضا ــ فى الزمن نفسه ــ لطريقة القدماء التى تنأى عن التكلف .

وقد ساعد ابن المعتز على هذا التكييف أن الخصومة بين القدماء والمحدثين فى عصره قد تعدَّلت تعدلا كميًّـا ، وتركـزت بين أنصـار طريقة أبى تمام وأنصار طريقة البحترى ، على نحو بدا معه التسامح إزاء الشعر المحدث الذى أنتجه أمثال بشار من أوائل المحدثين أمرا يمكن تقبله بالقياس إلى الحداثة الجذرية التى نطقتها طريقة أبى تمام ، التى صارت بمثابة ذروة لقطيعة حادة تهون معها البدايات الأولى فى شعر بشار ومن شابهه . وهكذا أخذ أساتذة ابن المعتز ومعاصروه يمايزون بين طريقة أبى تمام التى هى أقرب إلى طريقة مسلم بن الوليد وصالح بن عبد القدوس ، فى مقابل طريقة البحتـرى الذى هـو « أولى بأن يقـاس بأشجـع السلمى ومنصـور النمـرى والخـريمى وأمثالهم من المطبوعين »[٦٣] ، وذلك فى الوقت الذى أخـذوا يتقبلون فيه مـا لا يتباعد عن هذه الطريقة من شعر بقية المحدثين ، بحجة مؤداها أن هذا الشعر « أشبه بالزمان » و « أشكل بالـدهر » من نـاحية ، ولأن « النـاس لـه أكـثر استعمـالاً فى مجـالسهـم وكتبهـم وتمثلهم ومطالبهم »[٦٤] . ولقد تقبّل ابن المعتز هذا التمايز الأساسى بالقدر الذى تقبل به تبريره ، وأكدّ أن « الذى يستعمل فى زماننا إنما هو أشعار المحدثين وأخبارهم »[٦٥] ، وأخذ يميز ــ داخل هـذا الشعر ــ بين مـا هو أشبـه بالمطبوع من الشعـر القديم ومـا هو أبعـد عنه شبهـا ومشاكلة ، فصار بشار وأبو العتاهية والسيد الحميرى وأبو عيينة ــ وهم أوائل المحدثين ومخضرموهم ــ المطبوعين الأربعـة « الذين لم يـر فى الجـاهلية والإسـلام أطبع منهم » ، وصـار نفى التكلف عن هؤلاء الأربعة قرين وضعهم فى قران أوسع ، يصلهم بالبحترى الذى « هو أشعر الناس فى زمانه »[٦٦] ، ويصل البحترى ــ فى الوقت نفسه ــ بأشجع السلمى صاحب « المدح الجيد والمعنى الصحيح » ، ومنصور النمرى الذى هـو « من فحولـة المحدثـين » ، والخريمى الـذى كان

« شاعراً مفلقاً مطبوعاً مقتدراً على الشعر »(٦٧) ، ليباعد هذا القران بين أمثال هؤلاء وأمثال مسلم بن الوليد وصالح بن عبد القدوس وأبى تمام ، ممن وصلت بهم الصنعة ــ بدرجات متفاوتة ــ إلى التكلف الذى هو « عقبى الإفراط وثمرة الإسراف »(٦٨) .

٣ ــ ٣

ولكن هذا التكييف لا يختلف جذرياً فى مهاده النظرى عن المهاد الذى ميّز به اللغويون من أساتذة ابن المعتز بين « طريقة القدماء » و « طريقة المحدثين » بوجه عام ، فى عملية مفاضلة كان الإطار المرجعى للحكم بالقيمة فيها قرين صورة متأولة أصبحت بمثابة نموذج أصلى لكل شاعر مطبوع .

هذا النموذج الأصلى « بدوى » السمات ، « أعرابى » الملامح ، « شفاهى » الصياغة ، يتسم بقوة العارضة أو « الفحولة » التى تميز بها الكبار من الشعراء القدامى على صغارهم تميز الفحول على إناثها (أو حِقاقِها) فيما قال الأصمعى ؛ ويوصف بتدفق البديهة التى ينثال معها الكلام ارتجالاً على ألسن الأعراب بلا معاناة أو مكابدة ، ودون تأمل فكر أو امتعانة ــ فيما قال الجاحظ ؛ ويقترن بالقدرة على التشبيه الذى هو جار فى كلام العرب « حتى لو قال قائلهم هو أكثر كلامهم لم يبعد » فيما قال المبرد(٦٩) . وإذا وضعنا هذا النموذج الأصلى فى علاقة تعارض مع نموذج يناقضه ويمثل قطيعة معه ، تكشفت أعرابية هذا النموذج الأصلى عن بقية سماته الفارقة ؛ حيث الوضوح الذى ينسط معه المعنى فور سماعه ، والبساطة التى لا يحار معها الفهم ، والسلاسة التى لا يتعاظل معها الكلام ، والاتساق الذى لا تتباين به الأبيات تباين « أولاد علة » .

وأغلب الصفات المصاحبة للشاعر المحدث ــ « المطبوع » ــ فى كتاب « طبقات الشعراء » تومىء إلى هذا النموذج الأصلى وتدل عليه . صحيح أن هذه الصفات تستبدل بالشملة الخشنة للشاعر البدوى المطبوع جبة الخز التى اكتساها نظيره المحدث ، وتستبدل بخشونة الخيمة النجدية التى عاش فيها الأعراب رفاهة القصور البغدادية التى عاش فيها الخلفاء العباسيون ، بكل ما فى هذه القصور من « مذاكرة كقطع الرياض ، ونشيد كالدر المفصل بالعقيان ، وسماع يحيى النفوس ويزيد فى الأعمار » [ص٢١٠] ، حيث الألفاظ « أسلس من الماء وأحلى من الشهد » [ص١٦١] ، وحيث الشعر « أنقى من الراحة وأصفى من الزجاجة » [ص٢٠٨] ، وحيث القصائد « الرفيعة المبانى » [ص٢٩] تتوارد فى نمط « دونه الديباج » [ص٢٢٥] ، ونظم مثل « نظم الدر ، فى حسن وصف وإحكام رصف » [ص١١٦] . ولكن هذا الاستبدال ــ فى النهاية ــ لا يمحو الملامح الفارقة للنموذج الأصلى ، ولا يمثل قطيعة (معرفية أو فنية) معه ، بل يجمّله بالزخرف الذى يحن معه المجلى إلى أصله ؛ فمن تمام آلة الشعر أن يكون الشاعر « أعرابياً » ؛ ولا يصير الشاعر فى قريض الشعر فحلا حتى يروى أشعار العرب ويحفظ أخبارها ؛ ولابد للمطبوع من المتأخرين أن يطبع على قوالب المتقدمين ، ليجمع ــ فى شعره ــ بين محاسن الأولين والآخرين .

وأول علامة على « المطبوع » من شعراء المحدثين ــ مع هذا الاستبدال ــ أن يكون « نمط » الشاعر « نمط الأعراب الفصحاء » ؛ أى تكون طريقته مجلى لهذا النموذج الأول ، مطبوعة على قالبه ، مستجيبة إلى ملامحه الفارقة ، وإن جمّلتها بوشى الحداثة أو زخرف الزمان العباسى . وذلك هو حال ابن ميادة ، الذى كان جيد الغزل ؛ « نمطه نمط الأعراب الفصحاء » [ص١٠٨] ، وأبى الخطاب البهدلى ، الذى كان « مقتدرا على الكلام مجيداً للوصف حسن الرصف » ، جمع إلى قوة الكلام « محاسن المولدين ومعانى المتقدمين » [ص١٣٤] . وغير بعيد عن هذين « البطين » الذى كان « جيد الشعر محكمه ، يشبه نمط الأعراب » [ص٢٤٩] ، والحارثى عبد الملك بن عبد الرحيم ، وكان شاعراً « نمطه نمط الأعراب . . . وهو أحد من نسخ شعره بماء الذهب » [ص٢٧٦] ، و « لو لم يكن فى كتابنا إلا شعر الحارثى لكان جليلاً » [ص٢٨٠] . ومن الواضح أن إعجاب ابن المعتز بشعر هؤلاء الأربعة يرجع إلى أن شعرهم يخايله بالنموذج الأصلى ، برغم ما فى شعرهم من « محاسن المحدثين » ، شأنهم فى ذلك شأن ابن مناذر الذى كان « من حذاق المحدثين ومذكوريهم وفحولهم » [ص١٢٢] ــ فيما يقول ابن المعتز ، والذى كان مثالاً متكرراً للشاعر الذى جمع فى شعره « شدة كلام العرب . . . وحلاوة كلام المحدثين »(٧٠) ــ فيما قال المبرد ، أستاذ ابن المعتز .

وأخص ما يمتاز به « نمط الأعراب الفصحاء » ــ بعد أن اكتسى جبة خز فى طبقات ابن المعتز ــ هو « الاستواء » الذى يتميز به « ديباج الشعر الذى لا يتفاوت نمطه » [ص٣٠] ، والسلاسة التى هى قرينة « الوضوح » أو « دنو المأخذ » . والصفة الأولى تمايز بين الشاعر المطبوع الذى لا يبين جيده من سائر شعره بينونة كبيرة ، ولا ترى فيه البيت مضموماً إلى غير لفقه . وهى صفة تمايز ــ على سبيل المثال ــ بين الحسين بن الضحاك ، الذى كان « أنقى شعراً وأقل تخليطاً » [ص٢٧١] ، وأبى نواس الذى يصل إلى « ما هو فى الثريا جودة وحسنا وقوة ، وما هو فى الحضيض ضعفاً وركاكة » [ص١٩٥] . أما الصفة الثانية فقرينة الأولى ، كأنها علتها التى تقرن بين الاستواء و « السهل الممتنع » ، الذى هو « أطبع ما يكون الشعر وأسهل ما يكون الكلام » ، حيث تنساب الألفاظ « فى عذوبة الماء الزلال » ، وتتدفق المعانى « أرق من السحر الحلال » .

والأداة البلاغية الأثيرة لنمط الأعراب ــ فى استوائه وسلاسته ــ هى التشبيه الذى جعله أساتذة ابن المعتز أصلاً من أصول الشعر ، وعلامة من علامات الشاعرية ، بعد أن افتتحوا الشعر بامرىء القيس ، « أحسن الجاهليين تشبيهاً » ، وختموه بذى الرمة ، « أحسن الإسلاميين تشبيهاً » ، فتهوّس به ابن المعتز الشاعر ، الذى كان يقول « إذا قلت كأن ولم آت بعدها بالتشبيه ففض الله فاى »(٧١) ، وآثره ابن المعتز الناقد الذى يحتل الإعجاب بالتشبيه مكانة لافتة فى كتاباته . وحسبنا أننا لا نسمع ــ فى كتاب الطبقات ــ حكماً من قبيل « هذا معنى لا يتفق للشاعر مثله فى ألف سنة » [ص٢٣٦] إلا مقروناً بتشبيه من التشبيهات(٧٢) .

٣ ــ ٤

إن الشاعر « المطبوع ــ المحدث » ــ على هذا النحو ــ هو الشاعر الذى ينطبع بنمط الأعراب الفصحاء ، فيردنا شعره إلى أصل كل طبع ، حيث « البادية » التى يعود إليها شوقاً « كل حذاق المحدثين

ومذكوريهم وفحولهم » . هذه الدلالة لا تتباعد بنا ــ فى النهاية ــ عن معنى « التقليد » أو معنى « الجبر » . إنها تتضمن معنى « التقليد » بما تنطوى عليه من مدلول يجعل من كل نمط متأخر مجلى متكرراً لنموذج متقدم ، سابق فى الوجود والزمان والرتبة ، يتناسخ فى مجاليه كما تتناسخ العلة الأولى فى معلولاتها اللاحقة التى تنطبع بطابعها . وتتضمن هذه الدلالة معنى « الجبر » بما تشير إليه من تناسخ المعلولات التى تنطبع بطابع النموذج الأصلى ، على نحو يغدو معه الشاعر « المطبوع ــ المحدث » مفعولاً لنموذج سابق عليه فى الزمن والوجود والرتبة ، بدل أن يكون فاعلاً لنمطه الخاص فى زمانه ووجوده ، اللذين هما تاريخه الخاص ومنبع رتبته المتميزة .

وإذا غضضنا الطرف عن مغزى عبادة الأسلاف الذى تنطوى عليه تجليات « نمط الأعراب الفصحاء » فى المطبوعين من الشعراء المحدثين ، إلى اللوازم التى يتسم بها هذا النمط ، التفتنا إلى « دنو المأخذ » الذى هو قرين الألفاظ التى هى « فى عذوبة الماء الزلال » ، والمعانى التى هى « أرق من السحر الحلال » . ولا يفترق الملزوم عن لازمه فى سياق الدلالة الأساسية لهذا النمط ؛ فدنو المأخذ نقيض العمق والغموض ، وقرين القرب والتسطح فى الإدراك والتلقى على السواء ؛ فهو المعنى الذى لا نستعين عليه بالفكرة ، والذى ليس فى حاجة إلى التأويل ، ولا يعتمد على الإشارات البعيدة ، أو الحكايات الغَلِقَةِ ، أو الإيماء المُشْكِل . وهو المعنى الذى ينبسط فى ظاهر الأشياء ، فلا يحتاج إلى مكابدة الجهد الخلاّق من الشاعر المبدع فى الغوص على المُعَمّى واكتشاف اللا مسمى ؛ وينبسط فى ظاهر اللفظ ، فلا يتطلب جهد المشاركة الإرادية من القارىء المتلقى فى إنتاج دلالة هذا الكشف أو تأويل نتيجة هذا الغوص وتفسيرها . ولا معنى للإلحاح على هذا النوع من المعنى سوى تحويل الشاعر المبدع والقارىء المتلقى إلى مستهلك سالب ، على نحو يتقبل معه كلاهما « المكشوف » أو المنجز الذى ليس من صنعهما ، ليزيده الأول وضوحاً وبهاء ، ويستهلكه الثانى مُخَدَّرا خاملاً .

ولا تفترق « عذوبة الماء الزلال » ــ فى هذا السياق ــ عن « السحر الحلال » ؛ فكلتا الصفتين تتضمن معنى واحداً يشير إلى الكيفية التى يتقبل بها المتلقى الشعر ، أو الكيفية التى يؤثر بها الشعر فى المتلقى ، على نحو لا يدمّر المسلمات العرفية لهذا المتلقى ، أو يبدهه برؤى جذرية توقع الارتباك فى نسقه الإدراكى ، أو يصدمه بفكر يدفعه إلى إعادة النظر فى نفسه وما حوله . إن « عذوبة الماء الزلال » قرينة الاستساغة التى يجد بها المتلقى فى شعر الشاعر صورة عذبة مزخرفة لما عليه العالم من حوله ؛ صورة تنزلق على وعى هذا القارىء انزلاق الماء العذب الذى لا يغصّ معه الوعى بشىء ، ولا يعيد معه الوعى تأمل أى شىء ، ليستسلم هذا الوعى إلى حالة أشبه بحالات الخَدَر الذى يخلفه « السحر الحلال » ؛ أى السحر الذى لا يغير شيئاً مما هو قائم ، ولا يقلب نظام الأشياء ، بل يضفى على ما هو قائم غلالة من البهجه المسكرة (« أنقى من الراحة وأصفى من الزجاج ») ، التى تخايل الوعى بتقبل ما هو عليه ، فتغذى فيه نزعة « جبر » لا تختلف كثيراً عن نزعة « التقليد » التى يتضمنها « دنو المأخذ » .

وفى مثل هذا السياق يشير « الوضوح » ــ من حيث اقترانه بدنو المأخذ و « أسهل ما يكون الكلام » ــ إلى نقيضه الغائب ، أعنى « الغموض » الذى ألح عليه المتمردون من المحدثين ، عندما ذهبوا إلى أن « أفخر الشعر ما غمض »[٧٣] ، قاصدين بذلك إلى تأكيد فاعلية الفكر الشعرى « الصانع » فى اكتشاف العالم ، وصياغة المعنى الجديد وخلقه بتشكيله ، خصوصاً عندما لا تستقيم أخادع الزمن ، ولا تنقضى عجائب الدهر ، ويخفق الإدراك السطحى فى كشف المعمى واقتناصه فى لغة المسمى ، ويغدو الشاعر كالفيلسوف الذى يحاول إدراك كل « مالا يتحرى بالعيون » ، مصلوباً بالكلمات تقوده إلى القبر لو تعرّض التعرض المباشر لإمام جور فاسق ، فى زمان أشبه بزمان القرود . إن الغموض ــ فى هذا المقصد ــ قناع للشاعر وعلامة على صنعه . إنه قناع يحمى الشاعر « من نوازل المكروه ولواحق المحدور » ، التى أشار إليها الحكيم (الفيلسوف) بيدبا فى علاقته بالسلطان دبشليم[٧٤] ؛ وهو علامة تؤكد ضرورة التركيز على الدال لفرض المدلول على الانتباه من ناحية ، وجعل المتلقى مشاركاً فى صنع الدلالة التى تجمع بين الدال والمدلول من ناحية ثانية ، وتأكيد نفى التلازم الجبرى بين الدال والمدلول ــ فى هذه الدلالة ــ من ناحية ثالثة . ولذلك ردّ أبو تمام على من سأله : لماذا تقول مالا يفهم ؟ بقوله الساخر : ولماذا لا تفهم ما يقال ؟!

والإلحاح على الوضوح ــ فى النهاية ــ قرين إيثار التشبيه على الاستعارة ؛ الاستعارة التى جعلها ابن المعتز جانباً من بدعة البديع بغموضها وتكلفها ، فى مقابل التشبيه الذى جعله قطب « محاسن الشعر » بوضوحه واستطرافه ، على نحو صار معه التشبيه علامة لا يفارقها « نمط الأعراب الفصحاء » ، الذين أكثرُ كلامهم على التشبيه ، وصار معها الإلحاح على الاستعارة قرين القطيعة مع هذا النمط . وذلك تقابل يتأكد مغزاه بالمكانة التى خصّ بها ابن المعتز التشبيه فى إنجازه الشعرى ؛ وهو مغزى لا يفترق كثيراً عن التقابل الذى أقامه بين التشبيه والاستعارة فى كتابه عن « البديع » .

ولا غرابة ــ على أى حال ــ فى أن يقترن التشبيه بنمط الأعراب الفصحاء ، فى مقابل الاستعارة التى غدت بمثابة قطيعة (معرفية ــ فنية) مع هذا النمط . ذلك لأن التشبيه علاقة مجاورة يشترك فيها طرفان فى صفة أو أكثر ، بحيث يظل كل واحد من الطرفين غير الآخر ، متميزاً عنه وبعيداً عن الاتحاد به . فالتشبيه يفيد الغيرية ولا يفيد العينية ؛ وأداته تقف كالحاجز المنطقى الذى يفصل بين الأشياء وإن تقاربت ، ويباعد بينها وإن تآلفت ، كأنه مجلى غير مباشر ــ على المستوى البلاغى ــ للحواجز المتوارثة التى تفصل بين أصناف الناس فى عالم ابن المعتز . وآية ذلك أن التشبيه ــ فى فهمه البلاغى ــ يوقع وهم الائتلاف بين المختلفات ، ولكنه لا يحول هذا الوهم إلى حقيقة . وعلاقة المجاورة التى تحتويه تنفى المعاندة التى يمكن أن تتحول بها علاقة الطرفين إلى تصارع ، فينسرب السلام الدلالى بين الطرفين المتجاورين للتشبيه وإن تباعدا ، كما ينسرب « الماء الزلال » بين أحجار ناعمة ، نفيسة ، متقاربة الملمس ، لا تعكر صفاء الماء . وذلك كله فى مقابل الاستعارة التى تنفى علاقة المجاورة بين الأطراف ، لتؤكد علاقة الاستبدال التى يحل بها طرف محل آخر ، أو علاقة التفاعل التى يتبادل معها الأطراف التأثر والتأثير ، وهو ما يجعل الاستعارة قرينة التداخل الذى وسمها ــ فى غير حالة ــ بالمعاظلة التى تختلط فيها العناصر والكائنات اختلاط التعمية والتسوية والتشابك

والصراع فى آن واحد . فالاستعارة تعتدى على جوانب الواقع ، وتلغى الحدود العملية بين الأشياء ، وتؤجج الصراع الدلالى بين أطرافها ، لتولد المعنى الجديد الذى يجاوز الأطراف جميعاً ، مستغلة ــ فى ذلك ــ قدرتها الدائمة على الإشارة إلى عناصر غائبة عن مبنى عناصرها الحاضرة ، ومعتمدة ــ فى ذلك ــ على إسهام المتلقى فى إنتاج دلالتها ، بالقياس إلى التشبيه الذى لا يتيح للمتلقى الدرجة نفسها من الإسهام ، ولا يعتمد على الدرجة نفسها من الإشارة إلى عناصر غائبة . ولذلك كانت الاستعارة وسيلة الحداثة الشعرية فى رفضها لواقعها ، وقرينة الغموض الذى يقرنها بالبحث عما يجاوز السطح المكشوف من عمق يتخلق فيه كل مالا تتحراه العيون الكليلة ، وقرينة التمرد الذى قرنها ــ فى عصر ابن المعتز ــ بالفحش والمعاظلة والخطأ والتكلف والإحالة والصنعة المرذولة ، وأهم من ذلك كله الخروج على « نمط العرب الفصحاء » ؛ فالعرب ــ فيما يقال ــ « لم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة والبديع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر »[٧٥] ، و « أحسن الشعر » ــ عندها ــ « ما قارب فيه القائل إذا شبه ، وأحسن منه ما أصاب به الحقيقة »[٧٦] .

و« الحقيقة » ــ فى مثل هذا السياق ــ قرينة معطى جاهز سابق فى الوجود والرتبة . وعلاقة الشاعر بهذه الحقيقة علاقة المزخرف المصور ، المحاكى لمعنى لا يملك سوى تقبله ، ولا قدرة له على تغييره . وإصابة الحقيقة هى الوصول إلى ما ليس من صنعنا ، وما هو مفروض علينا . وأداة الوصول إلى هذه الحقيقة هى الطبع الذى ينطبع بنمط الأعراب من ناحية ، وتقترن سلامته بتقليد هذا النمط من ناحية ثانية ، وتقترن إصابته بالإبانة المزخرفة عما هو مطبوع على رؤيته أو مجبور على تصويره ومحاكاته ــ من ناحية ثالثة . وسلبية الطبع الأدبى الذى هو مطبوع على ما يفعل ــ فى النهاية ــ قرينة سلبية العقل الإنسانى الذى ليس قوة صانعة فى حقيقة الأمر ؛ فالأدب « صورة العقل »[٧٧] ، فيما يقول ابن المعتز ، والعقل ــ بدوره ــ « مرآة » لا تملك سوى أن تعكس ما يقع عليها ، بحكم ما ركبت عليه ؛ فإذا كانت المرآة مجلوة رأى فيها صاحبها صور الدنيا ، وإذا كانت المرآة صدئة تعذرت على صاحبها الرؤية ؛ لكن تظل « مرآة العقل »[٧٨] فى الحالين أداة مطبوعة على ما هى عليه ، لا تخلق أو تنتج ، بل تنقل وتحاكى . فإذا أحسنت المرآة المحاكاة أصابت الحقيقة ، وكان الحسن ــ فى صورها ــ قرين أمانة نقل ما فى الخارج مما لم تصنعه المرآة نفسها ؛ وإن أساءت المرآة النقل تباعدت عن الحقيقة ، وكان القبح ــ فى صورها ــ قرين الصدأ الذى لا تملك المرآة نفسها إزاءه شيئا ؛ فهى مجرد أداة مطبوعة على ما هى عليه .

٤ ــ ١

هذه « الحقيقة » التى يعكسها الأدب حقيقة ثابتة دائما ، لا تتسم بالتغير أو التطور ، وليست فى حالة صنع أو حركة ، وإنما هى معطى مطلق ، جاهز ، ساكن ، مفروض ، لا يملك الأديب سوى تقليده والتصديق به . والنموذج الأعلى الذى تنطوى عليه هذه الحقيقة نموذج قديم ، مؤول ، متخيل ، أشبه بالمنبع المقدس الذى هو مبدأ كل وجود لاحق ومعاده ، وأشبه بالعلة الأولى التى تفيض عنها المعلومات كافة ، المتعاقبة فى الزمان ، والتابعة فى الرتبة . وكل جديد « حسن » عالة على هذا النموذج القديم ، يستمد منه حسنه كما تستمد الصور نورها من فيض علتها الأولى . وكل جديد « قبيح » نكران لهذا النموذج القديم وتشويه لكمال نوره الأول . والحركة فى الإبداع ــ مع فيض هذا النموذج الأعلى ــ حركة اتباع وليست حركة ابتداع ؛ حركة أشبه بحركة الخط فى الدائرة ، تتباعد عن نقطة البدء لتعود إليها ، مكررة البداية والنهاية ، فى دورة أشبه بدورة حياة الإنسان وحياة الكون ، التى يعود فيها كل شىء إلى أوله . وما نسميه « التاريخ الأدبى » ــ مع هذه الدورة ــ تجليات متعاقبة متتابعة لنقطة البداية نفسها ، على نحو ينفى معنى الحركة عن الإبداع ، وينفى معنى التغير عن التاريخ الأدبى .

والعملية الذهنية التى ينطوى عليها الناقد الذى يفهم التاريخ الأدبى على هذا النحو عملية يسهل تصورها ووصفها : هناك محفوظ ــ فى الذاكرة ــ من أشعار القدماء ، مختار ومؤول ، ينتج اختياره وتأويله نموذجا أصليا لماض مصنوع ، متخيل ، محله ذهن الناقد وليس الواقع التجريبى . وهناك الشعر المحدث الذى ينتمى إلى الحاضر التجريبى . وتتحرك العملية الذهنية للناقد بمجرد الاستماع إلى الشعر المحدث ، أو قراءته ، فتقوم بمعايرة تأويلية ، قد يعيها الناقد أو لا يعيها ، لكن إطارها المرجعى ــ دائما ــ هو هذا النموذج الأعلى ، المصنوع والمتخيل ، الذى تتحول معه العملية النقدية إلى شعيرة من شعائر عبادة الأسلاف ، أو دورة من دورات قص الأثر . وإذا تجاوب « المسموع » الجديد و« المحفوظ » القديم تجاوب المشابهة كان الشعر جيدا ، وإلا فالشعر ردىء لابد من رفضه .

والممارسة النقدية لابن المعتز أسيرة هذه العملية . كان بعض معاصريه يعرف ذلك عنه ؛ إذ وصفه الصولى وصفا دقيقا مؤداه أن ابن المعتز « كان يتحقق بعلم البديع تحققا ينصر دعواه فيه لسان مذاكرته »[٧٩] . ولسان المذاكرة مصطلح يشير ــ صراحة ــ إلى غزارة المحفوظ من الشعر القديم ، كما يشير ــ ضمنا ــ إلى عملية القياس التى ينظر بها الناقد إلى المسموع على هدى من المحفوظ ، فلا يبقى من المسموع إلا عناصر العلاقة الثابتة التى يرتد بها اللاحق إلى السابق دائما .

ومن الواضح أن ابن المعتز ثقف « لسان المذاكرة » نظرا وتطبيقا من أساتذته النقليين ؛ فقد علمه ابن قتيبة أن الأساس فى العلم بالشعر ــ كالأساس فى العلم بالدين ــ هو « السماع »[٨٠] . وفى « زهر الآداب » خبر يقول إن ابن المعتز أرسل « وهو معتل إلى أستاذه أبى العباس أحمد بن يحيى ثعلب يتشوقه » :

ما وجد صادٍ بالحبال موثق
بماء مزنٍ بارد مصفّق
بالريح لم يكدر ولم يرنق
جادت به أخلاق دجن مطبق
بصخرة إن تر شمسا تبرق
بادٍ عليها كالزجاج الأزرق
صريح غيث خالص لم يُمذق
إلا كوجدى بك لكنْ أتقى
إن قال هذا بهرج لم ينفق
إنّا على البعاد والتفرق
لنلتقى بالذكر إن لم نلتق

فأجابه ثعلب : أخذت ـ أطال الله بقاءك ـ أول هذه الأبيات مما أمليته عليك من قول جميل :

وما صاديات حمن يوما وليلة
على الماء يخشين العصىّ حوانى
كواعب لم يصدرن عنه لوجهة
ولا هن من برد الحياض دوانى
يرين حباب الماء والموت دونه
فهن لأصوات السقاة روانى
بأكثر منى غلة وصبابة
إليك ولكن العدوّ عرانى

وأخذت آخرها من قول رؤبة بن العجاج :

إنى وإن لم ترنى فإننى
أخوك والراعى إذا استرعيتنى
أراك بالود وإن لم ترنى

قال ابن المعتز : فاستخفنى فى ذلك ونسب إلىّ سوء الأدب»(٨١) . وبغض النظر عن قيمة أبيات ابن المعتز أو بعض ما تحمله من شوق وإجلال لثعلب ـ ناقد الكلام الماهر الذى لا يرد حكمه ـ فإن أبا العباس ثعلبا لم يلتفت مما سمعه إلا إلى ما شابه لديه من محفوظ ، مؤكدا بذلك ـ على مستوى التطبيق ـ أن العلم بالشعر أحوج إلى « السماع » منه إلى أى شىء غيره .

ويتابع ابن المعتز تقاليد أساتذته فى السماع فيفتش عن صدى المسموع فى المحفوظ ، باحثا عن المشابهة التى ترد المتميز من الجديد ـ دائما ـ إلى قديم أسبق منه ، فى مسعى أشبه بقص الأثر . هكذا يتوقف ـ فى كتابه « فصول التماثيل » ـ عند خمريات المحدثين ، فيقول(٨٢) :

« وكان جماعة مثل أبى نواس والخليع وأبى هفان وطبقتهم إنما اقتدروا على وصف الخمر بما رأوا من شعر أبى الهندى ، وبما استنبطوا من معانى شعره » .

وليس المهم أن نناقش سلامة التفسير فى هذا القول ؛ فالأهم أن نلتفت إلى الغرض النقدى الذى يحتويه ، والعملية الذهنية التى تولد عنها ؛ فصفة « الاقتدار » التى يوصف بها النواسى وأقرانه من المتأخرين ليست نتيجة علاقة متميزة وصلت بينهم وبين حاضرهم الخاص ، أو تاريخهم المتعين ، بل نتيجة ما قام به هؤلاء من « استنباط » لنموذج أسبق فى الزمان والوجود ، عند المتقدمين من أمثال أبى الهندى الذى يستنبط ـ بدوره ـ من نموذج أسبق يرجع إلى العصر الجاهلى ـ حيث الأعشى . وهنا ، يتوقف ابن المعتز عند بيت الأعشى :

ومدامة مما تعتق بابل
كدم الذبيح سلبتها جريالها

فيقول :

« الجريال اللون الأحمر . ومعنى البيت أنى شربتها حمراء وبُلتها بيضاء . هذا معنى حسن وإن كان مستورا . وقد عمل عليه مسلم بن الوليد فجاء به مكشوفا . قال مسلم :

وإن شئتما أن تسقيانى مدامة
فلا تقتلاها ، كل ميت محرم
خلطنا دما من كرمة فى دمائنا
فأظهر فى الألوان منها الدم الدم
وتعطف بنت القوم فيها بسحرة
بصهباء صرعاها من السكر نوّم
فأغفت ولكاسات فى وجناتها
لهيب فويق الورد أو هو أضرم

وقال الحكمى :

أدر يا سَلامَةَ كأسَ العُقار
فإن خلىّ خليعُ العذار
شراب إذا صُبَّ فى كأسه
يصب على الليل ثوبَ النهار
يُسَالِبُها الماءُ جريالها
فتهديه للعين نوم الخمار(٨٣)

صحيح أن ابن المعتز لم يتعلق تعلقا حرفيا بأهداب المشابهة بين المتأخر والمتقدم فى الصلة بين هذه الأبيات ، ولكنها ظلت فى خَلَده ، فافترض هذه العلاقة الزائفة التى ربطت أبا نواس بحبل مسلم ووصلتها معا بالأعشى . وترتب على ذلك أن ضاعت علاقة التضاد ـ وليست المشابهة ـ بين نظرة بدوية للهو ، يمتزج معها البول بالذبح امتزاج هذا التفسير الغليظ لبيت الأعشى ، ونظرة مناقضة تتجاوب فيها الألوان والأضواء ـ فى أبيات مسلم والنواسى ـ تجاوب الائتلاف الذى هو بمثابة قطيعة متعددة الأبعاد مع « النمط الأعرابى » الذى ينطقه بيت الأعشى . ومن المؤكد أن « مسالبة الجريال » تصل النواسى ، على وجه التحديد ، ببيت الأعشى ، ولكن أى نوع من الوصل ؟ ليس فى ذهن ابن المعتز سوى المشابهة التى يلح عليها ـ مرة أخرى ـ جازما :

« لله در الأعشى حيث يقول :

وكأس شربت على لذة
وأخرى تداويت منها بها
ليعلم من لام أنى امرؤ
أتيت اللذاذة من بابها

ومن هنا قال الحكمى :

دَعْ عَنْكَ لَوْمِى فإن اللومَ إغْرَاءُ
وداونى بالتى كانت هى الدّاءُ

قال أهل النظر : فللأعشى حق التقدم إلى صياغة المعنى ، وللحكمى حسن التمثيل والزيادة فيه »(٨٤) .

وهنا ، ينفى « حق التقدم » علاقة التضاد التى تتناص معها سياقات بيت أبى نواس تناص المناقضة مع النمط الأعرابى البدوى المرتبط بخمرية الأعشى . ذلك لأن « المداواة » ـ فى بيت النواسى ـ

دال ثان يوازى دال « مسالة الماء للجريال » فى البيت السابق ، ويتجاوب معه داخل سياقات تنفى النمط الأعرابى الذى ينطوى عليه شعر الأعشى ، عن طريق « تضمين » تحتويه معارضة ساخرة تعبث بهذا النمط المتقدم ، وتؤسس نمطا مضادا له هو بمثابة انقطاع وابتداء وليس محض زيادة على نمط قديم . وحسبنا أن نقارن بين معنى المداواة بين الشاعرين لندرك التضاد بين « البداوة » و« الحضارة » من ناحية ، وندرك أبعاد الهم الذى دفع النواسى إلى رفض مذهب صاحبه النظام المعتزلى فى « العفو » وعلاقة الخمر التى لا تنزل الأحزان ساحتها ـ فى قصيدة النواسى ـ بالخمر التى تلد الراحة و« التخلص من يد الغير» فى قصيدة أخرى ، ثم علاقة « الأشياء » التى غابت عن النظّام بالأنوار والأضواء التى يتجلى معها فتية « دان الزمان لهم » ولم يدينوا له « فما يصيبهم إلا بما شاءوا »[85] ، حيث يتجاوب تأكيد الإرادة ونفى الجبر مع تأكيد الانخلاع عن الماضى ونفى التقليد له ، فتسطع الأضواء على موقف هؤلاء الفتية الذى يبدأ بتأكيد إرادتهم إزاء زمانهم ، لينتهى بتأكيد « منزلة » زمانهم إزاء منزلة الماضى التى « كانت تحل بها هند وأسماء » . عندئذ ، يختفى « حق التقدم » للعالم القديم البدوى الذى يمثله الأعشى ، والذى تشى به « المداواة » و« الخيام » و« الإبل والشاء » ، ويتجلى « حق الابتداء » الجديد للعالم الذى ينطقه النواسى ، معبرا عن « فتية » « دان الزمان لهم » ولم يدينوا له . فالأمر ـ فى النهاية ـ ليس مجرد زيادة أو حسن تمثيل ، بل إشارات مرتبطة بعلاقات نصية يحدث تفاعلها الوعى بالمفارقة التى يتعارض معها عالمان ونموذجان متدابران .

ولقد لاحظ ابن المعتز أن إقبال معاصريه على شعر المحدثين يفوق إقبالهم على الشعر القديم ، ويبرر ذلك بأن « لكل جديد لذة » . ولكنه لم يدرك أن هذه اللذة المقترنة بالجديد ترتبط ـ فى جانب منها على الأقل ـ بما أشار إليه الصولى والمبرّد من أن شعر المحدثين « أشبه بالزمان » و« أشكل بالدهر » ، وأن هذه المشابهة التى يشاكل بها شعرهم عصره وينبع منه هى التى باعدت بينهم وبين القدماء ، فى الوقت الذى قاربت فيه بينهم وبين معاصريهم . وبدل أن يبحث ابن المعتز عن العلاقة التى يشبه بها شعر المحدثين زمانه أو يشاكله ، كما فعل الصولى العقل ، أخذ يبحث عن العلاقة المعاكسة ، التى يمكن أن يشبه بها هذا الشعر النموذج الأصلى الذى يفترض وجوده فى الماضى الأول ، فكانت النتيجة نفى اللحظة التاريخية التى عاش فيها الشعراء المحدثون وتحويلهم إلى مجرد صور مجلوّة ، فى حالة القبول ، صدئة فى حالة الرفض ، للقديم المتخيل فى الذهن ، على نحو صارت معه خمريات المحدثين مجرد متابعة للقدماء ، بل على نحو صار معه العباس بن الأحنف ـ كمثال أخير ـ صورة مجلوة من عمر ابن أبى ربيعة المخزومى[86] .

وهناك ـ غير ذلك ـ أمثلة كثيرة ونصوص وفيرة لابن المعتز تنطق العملية نفسها ، بل هناك « مجالس » متعددة تذكرها المصادر القديمة ، يحاور فيها ابن المعتز أقرانه من العلماء والأدباء أو ذوى قرباه من الخلفاء ، وكلها تدور فى الدائرة نفسها : تلقى الأبيات على الأسماع ، ويتبارى الحضور فى إخراج المخزون من المحفوظ ، لتتم دورة قص الأثر أو شعيرة عبادة الأسلاف ، فيعود كل بيت حديث إلى أصل قديم . أما إذا لم يسعف المحفوظ فلا بأس من التسليم بالابتداع ، والإعجاب بالجديد ما ظل قريبا من نمط الأعراب الفصحاء . ويدور واحد من هذه المجالس حول الاستعارة المثلى فى الشعر القديم[87] ، خصوصا بعد أن خايلت « الاستعارة المكنية » لدى المحدثين الأذهان بغرابتها ، فيحسبها بعض الحاضرين فى المجلس متضمنة فى بيت لبيد :

وغداة ريح قد كشفت وقرة
إذ أصبحت بيد الشمال زمامها

غير أن ابن المعتز يعقب على البيت بقوله : هذا حسن ، وغيره أحد منه ، وقد أخذه من قوله ثعلبة بن صعير المازنى :

فتذاكرا ثقلا رثيدا بعدما
ألقت ذكاء يمينها فى كافر

ويمضى المجلس ، فيصرح ابن المعتز بإعجابه باستعارات ذى الرمة الذى هو « أبدع الناس استعارة وأبرعهم عبارة » ، فيشير الصولى ـ وكان أحد الحضور ـ إلى استعارة ذى الرمة :

ولما رأيت الليل والشمس حية
حياة الذى يقضى حشاشة نازع

فيعقب ابن المعتز بقوله : « هذا بارع جدا » ؛ وقد سبقه إلى هذه الاستعارة جرير حيث يقول :

تحيى الروامس ربعها وتُجِدّه
بُعيد البلى فتميته الأمطار

وهذا بيت جمع الاستعارة والمطابقة ؛ لأنه جاء بالإحياء والإماتة والبلى والجدة» .

ويستمر المجلس على هذا النحو ، يدور الحوار فيه حول الاستعارة ، ولكن الاهتمام يظل داخل دائرة قص الأثر التى تتسع فترد القديم نفسه إلى ما هو أقدم منه ؛ فعقلية « السماع » لا تستطيع فكاكا من النظر إلى الماضى وربط الحاضر به فى علاقة ثابتة سلبية الجانب .

٤ - ٢

يمكن النظر ـ من هذه الزاوية ـ إلى موقف ابن المعتز من شعر أبى تمام ، خصوصا أن شعر أبى تمام يمثل ـ من وجهة نظر خصومه وأنصاره ـ ذروة القطيعة الفنية التى انقطع بها المحدثون عن « نمط الأعراب الفصحاء » ، كما أن التقابل الفنى بينه وبين البحترى كان موازيا للتقابل الفكرى بين أهل النقل الذين انحازوا للبحترى ، وأهل العقل الذين وجدوا فى شعر أبى تمام تعبيرا إبداعيا عن مطامحهم الفكرية[88] . ومن الواضح أن أبا تمام كان يمثل مشكلة مهمة لدى ابن المعتز ؛ فمنذ بدأ وعيه يتفتح على مشكلة الحداثة والخصومة بين أنصار أبى تمام والبحترى كانت تشغل الناس . وعلى الرغم من أن أبا تمام قد توفى قبل مولد ابن المعتز بستة عشر عاما على وجه التقريب ، إلا أن شعره ظل مثار جدل حاد لم ينقطع بوفاة أبى تمام ، فكان من الطبيعى أن يختصه ابن المعتز برسالة فى محاسن شعره ومساوئه[89] . وتبدأ الرسالة على هذا النحو :

«سهل الله عليكم سبيل الطلب ، ووقاكم مكاره

الزلل ، فيما رأيت من تقديم بعضكم الطائى على غيره من الشعراء أمرا ظاهرا ، وهو أوكد أسباب تأخير بعضكم إيّاه عن منزلته فى الشعر ، لما يدعو إليه اللجاج ، فأما قولى فيه فإنه بلغ غايات الإساءة والإحسان ، فكأن شعره قوله :

إن كان وجهك لى تترى محاسنه
فإن فعلك بى تترى مساويه

« وقد جمعنا محاسن شعره ومساوئه فى رسالتنا هذه ، فرجونا بذلك ابتداع المسهب فى امتداحه ، ورد الراغب عنه إلى إنصافه ، واختصرنا الكلام إشارة لقصد ما نزعنا إليه ، وتوقيا لإطالة ما نكفى بالإيجاز فيه . ولئن قدمنا ذكر مساوئه على محاسنه ففى ذلك الجور عليه أن العهد قريب بمحاسنه لادعاء القلوب إليه » .

وهى بداية ترفع راية الإنصاف الذى سوف يغدو مطلب الآمدى فى موازنته ، التى سارت على خطى هذه الرسالة ، فتبدأ مثلها بتقديم المساوىء على المحاسن ، وتنتهى مثلها بالهجوم على شعر أبى تمام . ولكن أهم من هذا التعميم أن نبحث عن معنى «الإساءة» و«الإحسان» فى كتابات ابن المعتز لنفهم «غايات الإساءة» التى يعرضها علينا ابن المعتز فى الأجزاء التى وصلت إلينا من رسالته المفقودة .

أما «الإحسان» فقرين الوضوح والسهولة فى التعبير ، والإفادة من زخرفة المحدثين دون الإخلال بأصول نمط الأعراب الفصحاء ، كما فى هذه المقطوعة من شعر أبى تمام :

يا لابسا ثوب الملاحة أبله
فلأنت أولى لابسيه بلبسه
لم يعطك الله الذى أعطاكه
حتى استخف ببدره وبشمسه
رشأ إذا ما كان يطلق طرفه
فى فتكه أمر الحياء بحبسه
وأنا الذى أعطيته غض الهوى
وضممته فأخذت عذرة أنسه
وغرسته فلئن جنيت ثماره
ما كنت أول مجتن من غرسه

والمقطوعة موجودة فى طبقات ابن المعتز مثالا لإحسان أبى تمام . واختيار ابن المعتز لها يكشف ــ ضمنا ــ عن إعجابه بما لا يفارق صفة الوضوح من صنعة أبى تمام ، وما لا يعد انقطاعا عن الأصول النموذجية لنمط الأعراب الفصحاء . ومعنى ذلك أن ابن المعتز لم يكن معاديا لأبى تمام على طول الخط . لقد أعجب بالجانب «القديم» من شعره ، وأسقط إعجابه بهذا الجانب على شعر أبى تمام كله غير مرة ، مؤكدا أن «شعره كله حسن» وأن «الردىء الذى له إنما هو شىء يستغلق لفظه فقط ، فأما أن يكون فى شعره شىء يخلو من المعانى اللطيفة والمحاسن والبدع الكثيرة فلا»[٩٠] . وتولى الدفاع فى مناسبات متعددة عن هذا الجانب من قصائد أبى تمام «التى ترتاح لها القلوب ، وتجذل بها النفوس ، وتصغى إليها الأسماع ، وتشحذ بها الأذهان»[٩١] . ولكن هذا الإعجاب كله يغيض عندما يلتفت ابن المعتز إلى الجانب المقابل ، أعنى الجانب الذى يمثل انقطاعا عن الأصول النموذجية القديمة وتأسيسا لأصول مناقضة حديثة . عندئذ ينقلب اتجاه ابن المعتز ، ويدخل شعر أبى تمام معرض موازنة مضمنة ، يتقابل فيها مع شعر البحترى ، وينحاز ابن المعتز إلى طبع الأخير الذى «جمع إلى محاسن المحدثين سلامة المتقدمين» ، ووصل بالنمط القديم إلى غايته فى متصل الوصف والتشبيه[٩٢] ، بعيدا عن التفلسف والغرابة وتكلف حدود المنطق .

وإذا عدنا إلى الأجزاء الباقية التى وصلت إلينا من رسالة ابن المعتز عن أبى تمام لم نجد شيئا سوى «غايات الإساءة» ، بعد أن ضاعت الأجزاء التى تدور حول «غايات الإحسان» . ولا شك أن لهذا الضياع دلالته اللافتة فى سياق الخصومة بين القدماء والمحدثين ، شأنه فى ذلك شأن ضياع الكتابات الأخرى التى انتصرت لطريقة المحدثين[٩٣] . ومهما يكن من أمر ، فإن كل «غايات الإساءة» التى يتحدث عنها ابن المعتز فى شعر أبى تمام تفضى إلى اللغة ، وتدور حول العلاقات الغاوية التى حطم معها أبو تمام النسق اللغوى المتوارث لنمط الأعراب الفصحاء ، وخرج بها على المسلمات الدلالية الملازمة لهذا النمط ؛ أعنى هذه المسلمات المضمَّنة ، التى يمكن استنطاقها من كتابات ابن المعتز على النحو التالى :

- اللغة أداة سالبة لوصف الظواهر ونقل الأفكار ، دون أن يكون لها فاعليتها الخاصة التى تغير الظواهر أو تخلق الأفكار ، فاللغة وعاء مستقل عن محتواه ، يحمله دون أن يؤثر فيه ، ويزخرفه دون أن يغيره .

- أولوية للمحمول دون الحامل فى اللغة ، وللمدلول دون الدال ، وهذا يعنى ضرورة وضوح الحامل وشفافيته التى لا تعكر على رؤية المحمول ، وضرورة إشارة الدال مباشرة إلى مدلوله ، فى علاقة وحيدة البعد ، تنتج دلالة مفردة هى المقصد من الكلام .

- تقوم العلاقات الدلالية على المجاورة بين عناصر منفصلة ، على نحو تغدو معه كل كلمة من الكلمات دالا وحيد المدلول ، لا تتبدل دلالتها أو تتغير بتبدل وضعها السياقى وتغيره .

- التحولات المجازية لهذه العلاقات الدلالية تحولات محكومة بعرف متوارث صارم ، ينطوى على الخاصية المعيارية التى تنطوى عليها قواعد النحو ، على نحو تؤكد معه المجاورة المكانية أهمية العناصر الحاضرة بالقياس إلى العناصر الغائبة ، فتؤكد أولوية التشبيه ــ بعناصره الحاضرة ــ الاستعارة (التى لا سبيل إلى قبولها إلا إذا أصبحت صورة موجزة من التشبيه) بعناصرها الغائبة .

- لا قياس فى الدلالة أو المجاز (أو النحو) على الشاذ الذى قالته العرب على سبيل الندرة ، بل على المألوف المعروف الشائع الذى لا يخرج به المتأخر على سنن

القوم ؛ فالخروج على هذه السنن خروج على قواعد العقل والجماعة (بل الشرع) .

وليست كل «غايات الإساءة» التى يؤكدها ابن المعتز فى شعر أبى تمام سوى خروج على هذه المسلمات . فإذا قال أبو تمام :

وَلّى ولم يظلم وما ظلم امرؤ
حثَّ النجاء وخلفه التنين

قال ابن المعتز : لم يذكر القدماء لفظ التنين ، «وما سمعت أحدا من الشعراء شبه به ممدوحا بشجاعة ولا غيرها» . وإذا قال أبو تمام :

لو لم يمت بين أطراف الرماح إذاً
لمات إذ لم يمت من شدة الحزن

قال ابن المعتز : «هذا معنى لم يسبقه أحد إلى الخطأ فى مثله»(٩٤) . ولا حاجة بنا إلى الإكثار من الأمثلة فهى موجودة فى البقية الباقية من الرسالة فى «موشح» المرزبانى . حسبنا أن نتأنى إزاء عبارات ابن المعتز عن «جرأة أبى تمام على الأسماع» لنرى فيها دالا يتجاور مع غيره من الدوال التى تنطقها عبارات أخرى من مثل : «تجاوز الحد» ، «وما سمعت أحدا قال مثل هذا» ، «وكيف نجيز للمحدثين مع تصفحهم لأشعار الأوائل وعلمهم بها مثل هذا الجنون» ، «وأى شىء هذا من هجاء الفحول» . وعندئذ نرى «إساءة» أبى تمام إلى المسلمات اللغوية الملازمة ضمنيا لنمط الأعراب الفصحاء المتخيل فى ذهن ابن المعتز .

هذه الإساءة تبلغ حدها الذى لا يطيقه ابن المعتز ، مع استعارات أبى تمام على وجه التحديد ، فيصل انفعال الرفض إلى الذروة الغاضبة ، ونقرأ عبارات من قبيل «خسيس الكلام» ، «والكلام البغيض» ، «والبديع المقيت» ، «وهذا من الكلام الذى يستعاذ بالصمت من أمثاله» ، «وانظر كيف ضعف القول واضطرب . قبحه الله» ، «ولعن الله من واصله من الأحباب» ، «وما كان أحوجه إلى أن يعاقب فى أخدعيه على هذا الشعر» . وتلك عبارات طبيعية تماما ، تنطوى ـ فى النهاية ـ على موقف دفاعى إزاء استعارات أبى تمام التى تدمر ـ بفاعلية التضاد ـ سلامة المسلمات اللغوية التى آمن بها ابن المعتز ، خصوصا بما تؤسسه هذه الاستعارات من علاقات جديدة بين الشاعر واللغة من ناحية ، وبين اللغة والعالم من ناحية ثانية ، وما يلازم هذا التأسيس من ممارسة لغوية تقلب رأسا على عقب العلاقة بين الدال والمدلول ، وبين الدلالة والقارىء . ذلك لأنه لا مجال فى استعارات أبى تمام ـ فى أصفى حالاتها ـ للمسلمة السالبة عن العلاقة بين اللغة والعالم ، أو الأولوية القديمة للمدلول ، أو المعنى الثابت الذى يلازم الكلمة كالقدر المقدور ، أو العلاقة المباشرة بين الدال والمدلول ، أو المجاورة المكانية التى لا محل معها لفاعلية العناصر الغائبة . إن الأمر فى استعارات أبى تمام على النقيض من ذلك ؛ إذ تعصف العلاقات الدلالية بنظام العالم والأشياء والمسلمات ، مؤكدة فاعلية الدال الذى يقوم بدور تغريبى يفرض المعنى على الأذهان ، بل يفرض على المتلقى الإسهام فى إنتاج الدلالة المصاحبة لهذا المعنى ، على نحو تختفى معه النقلة المباشرة من الدال إلى المدلول ، وتغدو الدلالة جُمّاعاً لفاعلية العناصر الحاضرة والغائبة فى سياقات الاستعارة نفسها ، حيث يختفى «دنو المأخذ» اختفاء الوضوح الذى يغدو معه الدال «أصفى من الزجاجة» فى الإشارة إلى مدلوله .

وإذا تركنا ذلك كله وركزنا على مدلول الاستعارات التى ينفر منها ابن المعتز خايلنا هذا المدلول بدلالة متولدة ، تدمر قداسة التسليم بمقولتى «التقليد» و«الجبر» فى آخر المطاف . وحسبنا أن نتوقف عند الاستعارات التالية التى يستهجنها ابن المعتز كل الاستهجان ، وهى :

ـ لو لم تدارك مسن المجد مذ زمن
بالجود والبأس كان المجد قد خرقا
ـ ألا لا يمد الدهر كفا بسيّىء
إلى مجتدى نصر فيقطع من الزند
ـ بيض إذا اسود الزمان توضحوا
فيه فغودر وهو منهم أبلق
ـ يا دهر قوّم من أخدعيك فقد
أضججت هذا الأنام من خرقك

ومن الواضح أن فاعلية الدال فى هذه الاستعارات قرينة الإشارة إلى عناصر غائبة متعددة لا تنطوى عليها «الاستعارات التصريحية» . فالطبيعة الكنائية لهذه الاستعارات قرينة حركة دال يدفعنا إلى الانتباه اليقظ لمراوغته ، والتفطن إلى أنه دال يفضى إلى أكثر من مدلول ، فى دلالة لا تتصف بالثبات قط . ولا يمكن فصل فاعلية هذا الدال عن فاعلية الذات الإنسانية التى تخايلنا مدلولات هذا الدال بقدرتها الدائمة على صنع مصيرها الخاص ، فى فعل يصبح معه «الزمان» و«الدهر» مفعولا لهذه الذات الإنسانية وليس فاعلا لها . وليس من قبيل المصادفة أن تقابل الاستعارة الأولى :

لو لم تدارك مسن المجد مذ زمن
بالجود والبأس كان المجد قد خرقا

بين موروث الماضى وإنجاز الحاضر فى تعارض زمنى مكانى يؤكد الحاضر فى مقابل الماضى ، فيؤكد إرادة الفاعل المحدث الجديد فى مواجهة «مسن المجد» القديم الذى يغدو مفعولا لهذه الإرادة ، على نحو ينفى معه المعنى المتولد قداسة «التقليد» و«الجبر» من ناحية ، ليؤكد معنى الابتداء الجديد الذى لولاه لازداد مسن المجد تخريفا أو حمقا من ناحية ثانية . وإذا كانت بؤرة الاستعارة السابقة قرينة التناقض الدلالى بين «القدم» و«الجدة» ، فإن بؤرة الاستعارة الثانية :

ألا لا يمدّ الدّهر كفّا بسيّىء
إلى مجتدى نصر فيقطع من الزّند

تجلو التقابل المصاحب بين فعل الدهر وفعل الإنسان ، فلا تتحول العلاقة بين «نصر» و«الدهر» إلى علاقة فاعل بمفعوله فحسب ، بل تُجاوز ذلك إلى تأكيد السطوة القاهرة للإنسان على مفعوله الذى اكتسب بعض صفاته مع هذه «الكف» التى «تقطع من الزند» ـ لو امتدت هذه اليد بالأذى إلى إنسان هو النصر بعينه . هذا الاكتساب نفسه دال ثان يتولد عن الدال الأول فى علاقة دلالية تخايلنا بقدرة الإنسان على أن يحفر ملامحه على القوة العليا ، فيصوغها على شاكلته ، أو يخلقها على صورته ، فى فعل أشبه بهذا الفعل الذى تنطقه الاستعارة الثالثة :

بيض إذا اسودّ الزمان توضحوا
فيه فغودر وهو منهم أبلق

حيث يكتسى «الزمان» المفعول لون الإنسان الفاعل ، فيتحول «الزمان» من اللون الأسود إلى الأبيض «الأبلق» ، الذى هو لون هذه

الأفراس البشرية التى تسقط لونها وحركتها المندفعة على الزمان ، على نحو تتناص معه هذه الأفراس ــ وهى استعارة ثانية داخل الاستعارة الأولى ــ مع هؤلاء «الفتية» الذين «دان الزمان لهم» (فى قصيدة أبى نواس التى سبقت الإشارة إليها) فلم يعد يصيبهم «إلا بما شاءوا» .

وليست هذه الدلالة ــ آخر الأمر ــ بعيدة عن الدلالة التى تتمرد على قبول «الجبر» فى الاستعارة الأخيرة :

يــا دهــر قــوّم مــن أخــدعيــك فــقــد
أضــجــجــت هــذا الأنــام مــن خــرقــك

حيث تخايل الاستعارة من يتأملها بالقرابة التى تصل ذم الدهر بالخروج على التأويل الاعتقادى السنى للحديث الذى يقول : «لا تسبوا الدهر . . .»[٩٥] ، وبالقرابة التى تصل بين «خرق الدهر» و«الدهر الحمار» ــ على مستوى التمرد السياسى الاجتماعى ــ فى أبيات أبى تمام الأخرى[٩٦] :

مضى الأملاك فــانــقــرضــوا وأمــســت
ســراة مــلــوكــنــا وهــم تجــار
وقــوف فى ظــلال الــذم تحــمــى
دراهمــهــا ولا يحــمــى الــذمــار
فــلــو ذهــبــت ســنــات الــدهــر عــنــه
وألــقــى عــن مــنــاكــبــه الــدثــار
لــعــدّل قــســمــة الأرزاق فــيــنــا
ولــكــن دهــرنــا هــذا حمــار

والحق أن استعارات أبى تمام التى كان يعيبها ابن المعتز لم تكن تعصف بالمسلمات اللغوية لنمطه المتخيل الذى يبرر نفسه بهؤلاء «الأعراب الفصحاء» فحسب ، بل كانت ــ فى الوقت نفسه ــ تعصف بأقانيمه كلها ، على نحو يمكن معه أن نصف هذه الاستعارات بأنها النقيض الإبداعى الحاد لكل المعانى التى يكتسبها «التقليد» و«الجبر» فى هذه الأقانيم . وذلك هو سر الحدة الانفعالية (الدفاعية) التى يرفض بها ابن المعتز استعارات أبى تمام ، بل سر الحدة التى جعلته حريصا كل الحرص على التشكيك فى جدة ما أحدثه أبو تمام فى الشعر ، على نحو لن يفجأنا معه قوله[٩٧] :

«ولما نظرت فى الكتاب الذى ألّفه فى اختيار الأشعار وجدته قد طوى أكثر إحسان الشعراء ، وإنما سرق بعض ذلك فطوى ذكره ، وجعل بعضه عدة يرجع إليها فى وقت حاجته ، رجاء أن يترك أكثر أهل المذاكرة أصول أشعارهم على وجوهها ويقنعوا باختياره لهم ، فتعيى عليهم سرقاته» .

ففى ذلك القول استجابة دفاعية سالبة ، أو نوع من أنواع «التشويه» ــ لو استخدمنا المصطلح الفرويدى ــ الذى يدافع به ابن المعتز دفاع المراوغة عن أقانيمه الأساسية ، ليقتنع القارىء أو السامع بأن أفضل ما فى شعر أبى تمام يرجع إلى القدماء ، وأن «غايات الإساءة» فى هذا الشعر قرينة الخروج عليهم .

٤ - ٣

لقد ضاعت أجزاء من رسالة ابن المعتز عن أبى تمام ولم يصل إلينا إلا ما رواه منها المرزبانى فى « الموشح » وأبو حيان فى « البصائر » . وما روى من الرسالة كاف ــ إذا ضم إلى بقية كتابات ابن المعتز ــ فى الدلالة على موقفه النقدى الذى يتحول إلى موقف دفاعى تبريرى إزاء طغيان شعر الحداثة . وعلينا ــ مع هذه النتيجة ــ أن نعيد النظر فى « كتاب البديع » ، لأن الرسالة مقدمة للكتاب ، حيث يواجه ابن المعتز حركة شعرية بأكملها فى كتاب ، بعد أن واجه شاعرا منها فى رسالة . ولكن جذر المواجهة واحد ؛ فأبو تمام هو ذروة الانقطاع عن النمط الشعرى الموروث الذى يلوذ به ابن المعتز فى عملية تأويلية تبريرية دفاعية ؛ وأبو تمام أكثر المحدثين استخداما للبديع ــ هذا المصطلح الذى تقترن سياقاته بالبدعة اقتران البدعة بالضلالة .

والصلة وثيقة ــ من هذا المنظور ــ بين نبرة الإنصاف الخادع التى افتتح بها ابن المعتز رسالته ، والنبرة التى يفتتح بها كتاب البديع ، خصوصا الإشارة إلى أن أبا تمام قد أسرف فيما استخدمه بشار ومسلم وأبو نواس وشغف بالبديع « حتى غلب عليه »[٩٨] . وما دام أبو تمام هو أكثر المحدثين إسرافا فى البديع فمن المنطقى أن يكون شعره أكثر شعر يتعرض له ابن المعتز فى كتابه ؛ إذ تصل شواهد أبى تمام فى البديع إلى أربعين شاهدا ، وأقل منها شواهد أبى نواس ، وهى ثلاثة وعشرون ، وأقل منها شواهد بشار وهى تسعة فحسب ، وأقل الشواهد جميعا شواهد مسلم وعددها ستة . وهذا ما يجعلنا نعيد النظر ــ إحصائيا ــ فى دقة الحكم النقل عن حشو مسلم للبديع فى شعره .

ولكن أهم من هذا الحصر للشواهد أن نصل المحاجة التى يقيم عليها ابن المعتز كتابه كله بأصولها النقلية الأولى ، فى تقاليد تبدأ من أبى عمرو بن العلاء (ــ ١٥٩هـ) وتنتهى عند الأصمعى (ــ ٢١٦ هـ) ؛ فقد وصف الاثنان إنجاز المحدثين (كل فى عصره) وصفا متطابقا ، مؤداه أن المحدثين[٩٩] :

ــ « كُلٌ على غيرهم ؛ إن قالوا حسنا فقد سُبِقُوا إليه . وإن قالوا قبيحا فمن عندهم » .

ــ « ما كان من حسن فقد سُبقوا إليه وماكان من قبح فهو من عندهم !! » .

هذا الوصف المتطابق يلخص المسلمة الأساسية التى يقوم عليها كتاب ابن المعتز بأكمله ، والتى ينطقها مفتتح الكتاب على النحو التالى[١٠٠] :

« قد قدمنا فى أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا فى القرآن واللغة وأحاديث رسول الله صلى الله عليه وسلم وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم ، وأشعار المتقدمين من الكلام الذى سماه المحدثون البديع ، ليعلم أن بشارا ومسلما وأبا نواس ومن تقيلهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن ، ولكنه كثر فى أشعارهم فعرف فى زمانهم ، حتى سمى بهذا الاسم فأعرب عنه ودل عليه . ثم إن حبيب بن أوس الطائى من بعدهم شغف به حتى غلب عليه وتفرع فيه وأكثر منه ، فأحسن فى بعض ذلك وأساء فى بعض ؛ وتلك عقبى الإفراط وثمرة الإسراف » .

هذا المفتتح يصل ابن المعتز بأساتذته فى متصل مفهومى يجعل كل « حسن » فى إنجاز المحدثين منسوبا إلى القديم دائما ، ويوقع كل

« قبح » ، على تباعدهم عنه ، فى محاجة تأويلية تفرغ إنجاز المحدثين من أى معنى للجـدة ، وتفرغ إرادة الجـدة عنـدهم من أى معنى موجب . وليس « الحسن » أو « القبح » ــ فى هذا المتصل المفهومى ــ من قبيل « الحسن والقبح العقليين » بمعناهما الاعتزالى الذى يرتد إلى خصائص محايثة ، يجردها العقل الإنسانى بقدراته الذاتية ، فى الحركة المستمرة للظواهر المتغيرة ، خلال المتصل المتصاعد للزمن ، حين يبحث هذا العقل عن مشابهة الظواهر لزمانها ، أو كيفية تولدها عنه ؛ وإنما الحسن والقبح مصادرتان نقليتان ، بمعنى أنهما مردودان إلى مقابلة مطلقة تجاوز حركة الظواهر نفسها ، وعلى نحو يرد القيمة السالبة أو الموجبة إلى حركة اتباع أو تقليد مجبور لأصل مطلق هو العلة الأولى لكل حسن أو قبح .

وبقدر ما يتحرك التقابل بين القديم والجديد لصالح القديم دائما ، فى هذا المتصل ، فإن التقابل نفسه ينطق نوعا من الهرمنيوطيقا الدينية التى تخايلنا بمفاهيم الاعتقاد النقلية ؛ ذلك لأن صفة الحسن الموجبة تقع دائما على القديم وترتد إليه فى كل فعل لاحق ، يحاكى به الجديد المبدأ الملازم لأصله الأول ، كأن هذا القديم الأول والآخر فى صفة الحسن . يضاف إلى ذلك أن التقابل بين الحسن الملازم للقديم دائما ، والقبح الذى يقتصر الوصف به على الحديث دائما ، يتحول إلى تقابل مضمن بين نوعين من الإرادة : إرادة مطلقة ، كلية ، ثابتة ، يرتد إليها الحسن دائما فى كل زمان ومكـان ، هى إرادة القديم . وإرادة فردية ، نسبية ، متغيرة ، هى إرادة الابتداع المحدث ، التى تنزلق إلى مهوى القبح دائما ، إذا أبدعت إبداعا منفصلا عن هذه الإرادة المطلقة للقديم الذى هو الأول والآخر .

هذه الدلالة الاعتقادية التى ينطوى عليها التقابل بين حسن القديم وقبح الحديث تفسر لنا جانبا من اختيار ابن المعتز مصطلح « البديع » فى وصف الإنجاز الذى أنجزه المحـدثـون . ذلـك لأن مصـطلح « البديع » وثيق الصلة ــ فى دلالته ــ بالبدعة (وكل بدعة ضلالة ، وكـل ضلالـة فى النار) ، بـالقدر نفسـه الذى تقتـرن معـه البـدعة بالمحدث[١٠١] . ولكن البدعة ــ فى سياق الكتاب ــ تغدو بدعتين : بدعة هدى ، وبدعة ضلال . أما الهدى فمرتبط بالابتداع على مثال الأصل الأول ، وهذا ما أحسن فيه المحدثون ، وتابعهم فيه ابن المعتز الذى يروى ــ فى كتابه ــ نماذج من بديعه الذى يحاول اللحاق ببديع المحدثين . وأما الضلال فمـرتبط بالابتـداع الذى انقطع عن هذا الأصل . وهدى المحدثين ــ فى هذا السياق ــ قرين اتباعهم لما هو موجود « فى القرآن واللغة وأحاديث رسول الله صلى الله عليه وسلم وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم وأشعار المتقدمين » . وضلالتهم قرينة انحرافهم عن هدى هذا الاتباع ؛ أى قرينة إسرافهم فيما كان أقرب إلى « النادر » الذى يأتى فى الفرط بعد الفرط ، فى الأصل القديم « من الكلام الذى سماه المحدثون البديع » ، وتعويلهم على « الشاذ » الذى لا ينبغى القياس عليه فى اللغة والشعر والفقه على السواء .

ومن الواضح أن هذه المستويات ليست منفصلة فى كتابات ابن المعتز ؛ لأن الربط بين بشار وأبى نواس وأبى تمام من ناحية ، وبين أبى تمام وصالح بن عبد القدوس من ناحية ثانية ، إنما هو ربط دال ، بين مجموعة من الشعراء الذين أحدثوا « حدثا » انقطع به المتصل المعهود فى النظرة إلى اللغة والنظرة إلى العقيدة والنظرة إلى الدور الذى يقوم به الشعر فى الحياة . قد نقول إن ابن المعتز لا يتعرض للجوانب اللغوية والاعتقادية من « إحداث » هؤلاء المحدثين فى كتابه « البديع » ، وإنه يقتصـر على الجانب الشعرى فحسب فى هـذا الكتاب ، ويعـالـج « الإحـداث » معـالجـة تنطق مشكـلات الشعـر فحسب ؛ ولكن السياقات التى ينطوى عليها هذا السطح أو يندرج فيها ، تنقلنا إلى خارج الشعر ؛ وإلا فما معنى الإشارة المراوغة إلى استبعاد « المذهب الكلامى » من القرآن الكريم والحديث النبوى ؟ وما معنى الـوصل الدال بين شعراء قتل منهم اثنـان بتهمة الـزندقـة (بشار وصـالح) وسجن منهم واحد (مثل أبى نواس) غير مرة ، وتركز الهجوم على استعارات رابعهم (أبو تمام) التى تهزأ بهذا « الدهر » الذى ما تنقضى عجائبه ولا تتقوم أخادعه ؟!

يضاف إلى ذلك أن مصطلح « البديع » نفسه تـولدت دلالتـه فى حومة الصراع الاجتماعى الاعتقادى الذى بلغ ذروته فى القرن الثالث للهجرة ، على نحو ظلت معه دلالـة المصطلح مـرتبطة بـالسياقـات المتفاعلة لهذا السياق . وبقدر مـا اتصلت هذه الـدلالة ــ فى هـذه السياقات ــ بالبدعة التى تفضى إلى الضلالة اعتقادا ، أو الزندقة على مستوى الانقطاع فى متصل التصورات الدينية ، فإن الدلالة نفسها اتصلت ببدعة الشعوبية التى كانت تعنى ضلالة موازية على مستوى الانقطاع فى متصل التصورات الاجتماعية . ومن الواضح أن تجاوب هذين المستويين معا كان وراء الاقتران المباشر بـين « البديـع » على المستوى الأدبى ، والتمرد الاجتمـاعى المضاد الـذى انـطوت عليـه الشعوبية . وكـان هذا يعنى الاقتـران بين جدة أدب « المحدثـين » والاتصال بآداب « شعـوب » أخرى غـير عربيـة ؛ وذلك فى سيـاق تجاوبت فيه الدعوة إلى الحداثة مع المفاخرة بالأصـل الأجنبى عرقـا وثقافة (عند بشار ومسلم وأبى نواس) ، وتجاوبت الدعوة إلى الخروج على النموذج الشعرى القديم (بالمعنى الذى جعـل « صفة الـطلول بلاغة القدم ») مع سخرية النـواسى من نموذج الحيـاة « البدويـة » القديمة ، فى أبيات من قبيل :

ــ إذا مـا تـمـيـمـى أتـاك مـفـاخـرا
فـقـل عـدّ عن ذا ، كـيـف أكـلك لـلضـب

ــ إذا راب الحـلـيـب فـبـل عـلـيـه
ولا تـحـرج فـمـا فـى ذاك حـوب

وبقدر ما أصبحت جدة « البديع » قرينة الاتصال الأدبى الفكرى بثقافة « الآخر » غير العـربى ، ونموذجـه الحياتى المغـاير من المنـظور الاجتماعى للشعوبية ، أصبحت جدة هذا « البديع » قرينة الانقطاع عن النموذج التأويلى المتوارث للدين ، أو ــ على الأقل ــ الشك فى هذا النموذج المتوارث من منظور من وسموا بالزندقة أو عوقبوا عليها . وذلك فى السياق نفسه الذى خلق رد فعل مضاد عند خصوم الشعوبية والزندقة على السواء ، إلى الحد الذى اضطر معه الجاحظ ــ فى حماسة دفاعه عن « العروبة » ــ إلى القول بأن « البديع مقصور على العرب ، ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة ، وأربت على كـل لسان »[١٠٢] ــ وذلك فى نبرة دفاعية واضحة ، اضطر معها الجاحظ إلى الوصل بين بديع بشار « المولد » وبديع الأعراب « الخلص » فى العصرين الجاهلى والإسلامى ، فى سلسلة تصل بين الأشهب بن رميلة والراعى النميرى

بشار بن برد من ناحية ، وتصل بين العتابى وأصوله التى ترجع إلى عمرو بن كلثوم من ناحية ثانية .

والصلة بين ابن المعتز وهذه النبرة الدفاعية عن « العروبة » صلة وثيقة . ولكن السياقات التى يشتبك معها كتاب ابن المعتز تصل الجانب الاجتماعى (للشعوبية) بالجانب الاعتقادى (للزندقة) فى بؤرة المستوى الأدبى الظاهر من البديع . ويتضح ذلك عندما نضع فى تقديرنا — أولا — ما يشير إليه ابن المعتز من أن الدلالة الاصطلاحية للبديع دلالة جديدة تتزامن فى صياغتها مع حركة المحدثين التى بدأت منذ منتصف القرن الثانى للهجرة . فالبديع «اسم موضوع لفنون من الشعر يذكرها الشعراء ونقاد المتأدبين منهم ؛ فأما العلماء باللغة والشعر القديم فلا يعرفون هذا الاسم ولا يدرون ما هو »(١٠٣) . ويتضح ذلك — ثانيا — عندما يرد ابن المعتز « هذا الكلام الذى سماه المحدثون البديع » إلى أصول قديمة ، تتجاوب فيها صفتا العروبة والإسلام فى الوقت نفسه ، بل تبدأ بالصفة الإسلامية تحديدا ، من خلال الإشارة إلى « ما وجدنا فى القرآن واللغة وأحاديث رسول الله صلى الله عليه وسلم وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم وأشعار المتقدمين » . ويتضح ذلك — ثالثا — عندما ينفى ابن المعتز الأسبقية — فى فن البديع — عن بشار ومسلم وأبى نواس « ومن تقيلهم وسلك سبيلهم » على وجه التحديد ، وكلهم من أصول غير عربية ، وذلك فى سياق تضفى عناصره الغائبة معنى على العناصر الحاضرة التى تصل بين هؤلاء الثلاثة وصالح بن عبد القدوس وأبى تمام فى قران واحد من ناحية ، وتصل بين هؤلاء جميعا وأهل العقل من المعتزلة تحديدا من ناحية ثانية ، عن طريق « المذهب الكلامى » الذى يرجع فى تسميته إلى الجاحظ المعتزلى ؛ أعنى هذا المذهب الذى يحرص ابن المعتز (السنى البربهارى) على نفى أى أصل له فى القرآن الكريم ، بحجة مؤداها أن هذا المذهب قرين التكلف ، « تعالى الله عن ذلك علوا كبيرا »(١٠٤) .

وإذا تركنا ذلك كله إلى العناصر الخمسة لمذهب البديع ، وهى : الاستعارة ، والتجنيس ، والمطابقة ، ورد العجز على الصدر ، والمذهب الكلامى ، لفت انتباهنا ترتيب هذه العناصر ، والدلالة التى ينطوى عليها عدد شواهدها . فالاستعارة أول هذه العناصر فى الترتيب ، وشواهدها أغزر الشواهد قاطبة ، والإسهاب فى الحديث عنها يجعلها بمثابة القطب الحاسم فى البدعة التى تغدو علامة على إفراط المحدثين من ناحية ، ونقيضا للتشبيه الذى هو قطب « محاسن الشعر » التى لا يقع فيها إفراط من ناحية ثانية .

يضاف إلى ذلك أن أغلب شواهد الاستعارة التى يحشدها ابن المعتز داخلة فيما أطلق عليه البلاغيون المتأخرون — استنادا إلى عبد القاهر — اسم « الاستعارة المكنية » ، حيث تكتسب المعنويات والمجردات — بوجه خاص — طابعا تشخيصيا تجسيديا مراوغا ، فى علاقة دلالية تتأكد فيها أولوية العناصر الغائبة على العناصر الحاضرة فى السياق ، على نحو تتأبى معه هذه الاستعارة على أى فهم مباشر يجعلها من قبيل « استعارة الكلمة لشىء لم يعرف بها من شىء عرف بها »(١٠٥) ، وعلى نحو تؤرق معه هذه الاستعارة — دائما — الحساسية الدينية التى تنفر من « تجسيد الدهر » الذى أفرط فيه المحدثون ، والحساسية الدينية التى تنفى صفات التشخيص أو التجسيم عن الاستعارة عموما ، خشية الوقوع فى مزالق دينية تتصل بتأويل الاستعارات القرآنية .

ولا يماثل حرص ابن المعتز على نفى الجدة عن المحدثين — من هذا المنظور — سوى حرصه على نفى الإمكانات التشخيصية لهذا النوع من الاستعارة ، فى الشعر القديم أو الجديد ، وردها إلى معنى مجرد لا يوهم « التجسيد » أو « التشبيه » فى الاعتقاد . والصلة بين ابن المعتز وابن قتيبة فى التفسير النقلى لهذا النوع من الاستعارة صلة وثيقة ، هى صلة التلميذ بأستاذه ، على نحو يمكن معه القول إن ما كتبه ابن قتيبة فى « تأويل مشكل القرآن » و« تأويل مختلف الحديث » (وكلا الكتابين كان رد فعل حاد على طرائق المعتزلة فى التأويل الاعتقادى للقرآن والحديث) هو الأصل التأويلى الذى اعتمد عليه ابن المعتز فى تفسير هذا النوع من الاستعارات ، خصوصا استعارات أبى تمام التى تعابث الدهر أو تكشف عن المفارقات اللامعقولة للزمان . وإذا لم يظهر ابن المعتز نفوره الصريح من هذا النوع من الاستعارة فإنه — على الأقل — يؤولها التأويل الذى يردها إلى حظيرة المعتقدات النقلية ، تماما كما فعل مع هذه الاستعارة التى تشير إلى مفارقة الزمان :

لعمرى لقد نصح الزمان وإنه ... لمن العجائب ناصح لا يشفق

والتى يفسرها على النحو التالى(١٠٦) :

« نصح الزمان أى أدبك بما يريك من غِيَره واختلافه . والزمان لا يشفق على أحد ؛ لأنه يأتى على الإنسان بما يقضى عليه ، فقال : من العجائب أن ينصحك الدهر وهو لا يشفق » .

وليس من الضرورى أن نلفت الانتباه إلى التلازم الاعتقادى المضمن ، الذى يستبدل معه ابن المعتز بالزمان الدهر فى نهاية التفسير ؛ فالأهم هو ملاحظة العملية التأويلية التى يوجه بها التفسير المعنى إلى حظيرة « الجبر » بمعناه الكلامى ، حيث يتحول الزمان إلى وعاء يقع فيه الفعل المقدور على الإنسان ، أو الفعل المقضى على الإنسان به ، فى سياق اعتقادى يخايلنا بسخريته المضمنة من هؤلاء الذين سخروا من الدهر ، والذين أرادوا أن يصوغوا الزمان على شاكلتهم ، والذين لابد أن يؤدبهم الزمان الذى لا يشفق على أحد ، ولا يأبه بأحد ، بل يوقع على البشر ما قضى عليهم ، حيث لاراد للقضاء ، ولا مجال لأى فعل إنسانى ، ولا معنى لأى إرادة فردية أو اختيار ، فى سياق متناص يمكن أن نقرأ فيه لابن المعتز أقوالا من قبيل(١٠٧) :

— « إن للأزمان المذمومة والمحمودة أعمارا وآجالا كأعمار الناس وآجالهم ؛ فاصبروا لزمان السوء حتى يفنى عمره ويأتى أجله ! » .

— « المؤمن لا تنقله كثرة المصائب وتواتر المكاره عن الرضى بأقدار الله والتسليم بحكمه » .

الهوامش

(١) راجع ـ على سبيل المثال ـ رسائل الكندى ، (ت . أبو ريدة) ، ١٠٣/١ .
(٢) ديوان أبى تمام ، (القاهرة ١٩٦٩) ٥/٢ ـ ٦ .
(٣) نقلا عن محمد عمارة ، المعتزلة ومشكلة الحرية ، (ط . بيروت ١٩٧٢) ص ٢٣ .
(٤) نقلا عن أحمد أمين ، ضحى الإسلام ، (لجنة التأليف ـ القاهرة ١٩٣٦) ١٨٢/٣ .
(٥) راجع لابن قتيبة ، تأويل مختلف الحديث ، (مطبعة كردستان) ، ص ٧١ ـ ٧٦ .
(٦) راجع تأويل مختلف الحديث ص ٧٠ ، رسائل فلسفية للرازى (القاهرة ١٩٣٩) ، ص ٢٩٣ ، والصابونى : الرسالة فى اعتقاد أهل السنة وأصحاب الحديث والأئمة (الدار السلفية ، الكويت ١٩٨٤) ، ص ٥٦ ، ١١٣ ، وابن حزم : الفصل فى الملل والأهواء والنحل (مطبعة المثنى . بغداد) ، ٢٢٧/٤ .
(٧) عمارة ، المرجع السابق ص ٣٢ ـ ٣٣ ، وطبقات الحنابلة لأبى الحسن بن أبى يعلى (القاهرة ١٩٥٢) ، ٢٢/٢ ، وأبو المظفر السمعانى : الانتصار لأهل الحديث ص ٤٨ .
(٨) راجع جولد تسيهر : موقف أهل السنة إزاء علوم الأوائل ، التراث اليونانى فى الحضارة الإسلامية (ترجمة عبد الرحمن بدوى) ص ١٢٤ ـ ١٢٥ .
(٩) نقرأ فى كتاب « الإبانة عن أصول الديانة » (ط . بيروت ١٩٨٥) لأبى الحسن الأشعرى (ص ١٧) ما يلى :
« قولنا الذى نقول به ، وديانتنا التى ندين بها ، التمسك بكتاب ربنا عز وجل ، وسنة نبينا عليه السلام ، وما روى عن الصحابة والتابعين وأئمة الحديث ، وبما كان يقول به أبو عبد الله أحمد بن محمد بن حنبل . . . لأنه الإمام الفاضل ، والرئيس الكامل ، الذى أبان الله به الحق ، ورفع به الضلال ، وأوضح به المنهاج ، وقمع به بدع المبتدعين » . وقارن بما يقوله ابن تيمية فى نقض المنطق (مكتبة السنة المحمدية ـ القاهرة) ص ١٦ ، ٢٥ .
(١٠) راجع ابن حزم ، الفصل ٣٥/٤ حيث يروى عن الطبرى قوله : « من بلغ الاحتلام أو الإشعار من الرجال ، أو بلغ المحيض من النساء ، ولم يعرف الله عز وجل بجميع أسمائه وصفاته من طريق الاستدلال فهو كافر » .
(١١) آدم متز : الحضارة الإسلامية (القاهرة ١٩٥٧) ٣٨٨/١ .
(١٢ ، ١٣) مقدمة كتاب الأنواء لابن قتيبة ، والشعر والشعراء (ت شاكر) ١٠٣/١ .
(١٤) محمد بن حسين اليمنى ، مضاهاة أمثال كتاب كليلة ودمنة بما أشبهها من أشعار العرب (ت محمد يوسف نجم) ص ٦ ، وقارن ذلك بما يرويه السيوطى عن الشافعى من أنه قال : « ما جهل الناس ولا اختلفوا إلا لتركهم لسان العرب وميلهم إلى لسان أرسطاطاليس » . راجع صون المنطق والكلام عن فن المنطق والكلام (ت . على سامى النشار) ص ٣٦ ـ ٣٧ .
(١٥) ديوان البحترى (ت حسن كامل الصيرفى) ٢٠٩/١ .
(١٦) تأويل مختلف الحديث ٧٨ ، وقارن برسالته عن « الاختلاف فى اللفظ والرد على الجهمية » ، ضمن عقائد السلف ، ص ٢٢٤ وما بعدها .
(١٧) الشعر والشعراء ، ٧٨ ، ٨٢ .
(١٨) يذكر عنه ابن النديم أنه كان منقطعا إلى عبد الله بن المعتز . وله من الكتب رسالته إلى عبد الله بن المعتز فيما أنكرته العرب على أبى عبيد القاسم بن سلام ووافقت فيه ، وإصلاح ابن المعتز ، راجع الفهرست (بيروت ١٩٦٤) ص ٧٤ .
(١٩) ابن الأثير ، الكامل (القاهرة ١٣٥٣هـ) ١٢١/٦ ـ ١٢٢ حيث نقرأ : « وإنما نسب هذه النسبة لأن الحسين بن القاسم بن عبيد الله البربهارى كان مقدم الحنابلة والسنة من العامة ، ولهم فيه اعتقاد عظيم ، فأراد استمالتهم بهذا القول » .
(٢٠) حسبنا أن نتذكر ـ لتأكيد الصلة بين « الجبر » و « التقليد » ـ أن التقليد ـ لغة ـ يشير إلى الإلزام (من قلده الأمر أى ألزمه إياه ، وقلده قلادة) ويشير ـ اصطلاحا ـ إلى « اتباع الإنسان غيره فيما يقول أو يفعل ، معتقدا للحقيقة فيه ، من غير نظر وتأمل فى الدليل ، كأن هذا المتبع جعل قول الغير أو فعله قلادة فى عنقه » . راجع التعريفات للجرجانى ص ٥٧ . وإذا كان الجبر يعنى نفى القدرة على اختيار الفعل وصنعه فإن التقليد يعنى نفى القدرة على اختيار المعرفة وصنعها ، بحجة يؤكدها الحسن بن على البربهارى بقوله : « اعلم أن الدين إنما هو التقليد » ، وأنه « ما كانت قط زندقة ولا بدعة ولا هوى ولا ضلالة إلا من الكلام والجدال والمراء والقياس ، وهى أبواب البدع والشكوك والزندقة » . راجع طبقات الحنابلة ٢٢/٢ ، ٣٨ .
(٢١) ابن المعتز ، طبقات الشعراء (المعارف . القاهرة) ، ص ١٧ .
(٢٢) الصابونى ، الرسالة ص ٧٦ ، وقارن بما يقوله الجوينى فى لمع الأدلة فى قواعد عقائد أهل السنة والجماعة (القاهرة ١٩٦٥) ، ص ١٠٨ .
(٢٣) طبقات الشعراء ، ص ١٨ .
(٢٤) المصدر السابق ، ص ٥١ .
(٢٥) المصدر السابق ، ص ٦١ .
(٢٦) المصدر السابق ، ص ٢٤٣ .
(٢٧) المصدر السابق ، ص ٢٦٦ ـ ٢٦٧ .
(٢٨) الرسالة ، ص ٩٣ .
(٢٩) شعر ابن المعتز (ت . يونس السامرائى) ، ١٥٩/١ ، ١٦ ، ٢١ ـ ٢٣ .
(٣٠) ابن المعتز ، كتاب الآداب (ت . كراتشكوفسكى)
Le Monde Oriental, Vol.XVIII, 1923,p.92.
(٣١) المصدر السابق ، ص ٩٥ ، ١٠٥ .
(٣٢) المصدر السابق ، ص ٨٧ .
(٣٣) المصدر السابق ص ١١١ .
(٣٤) الحصرى القيراونى ، زهر الآداب (ت . زكى مبارك) ٩٧٥/٢ .
(٣٥) ابن المعتز ، فصول التماثيل (القاهرة ١٩٢٥) ، ص ٥ ـ ٦ .
(٣٦) المصدر السابق ، ص ٦ .
(٣٧) السابق ص ٨ ، وطبقات الشعراء ص ٨٩ ، ٢١١ .
(٣٨) الشعر والشعراء ، ٨٦/١ .
(٣٩) زهر الآداب ، ١٧٦/١ .
(٤٠) شعر ابن المعتز ، ١٢٦/٢ ـ ١٢٧ .
(٤١) كتاب الآداب ، ص ٩٤ .
(٤٢) فصول التماثيل ، ص ١٢ ، وقارن بشعر ابن المعتز ٤٠١/٢ .
(٤٣) فصول التماثيل ، ص ١٠ ، ١٥ .
(٤٤) شعر ابن المعتز ، ٣٣٩/٢ .
(٤٥) طبقات الشعراء ، ص ١٩٥ .
(٤٦) أبو حيان التوحيدى ، البصائر والذخائر (القاهرة ١٩٥٣) ٦٧١/٢ . وبرغم أن ابن المعتز لا يحدد معنى « التزندق » صراحة فإن معناه الضمنى عنده لا يختلف عن معناه عند أهل النقل ، حيث يبدأ التزندق بالإسراف فى التأويل وإعمال العقل ، لينتهى إلى ما يسميه الغزالى بالزندقة الخالصة : وهى إنكار أصل المعاد عقليا وحسيا ، وإنكار الصانع للعالم رأسا وأصلا . راجع الغزالى : فيصل التفرقة بين الإسلام والزندقة (القاهرة ١٩٦١) ص ١٩٢ ـ ١٩٣ وقارن بما ينتهى إليه أبو سعيد الدارمى فى عقائد السلف ص ٣٥٢ ـ ٣٥٦ .
(٤٧) طبقات الشعراء ص ٣٦٤ وقارن بـ ٢٢٨ .
(٤٨) نص المساجلة مذكور فى كتاب القيراونى : جمع الجواهر فى الملح والنوادر (القاهرة ١٩٥٣) ص ٤٠ ـ ٤٤ . وقد أقمت معوج النص المطبوع وصوبت سهو المحقق .
(٤٩) طبقات الشعراء ، ص ٨٧ .
(٥٠) المصدر السابق ، ص ٢٨ ، ١٤٠ ، ١٦٣ ، ٢٣٥ ، ٢٧٩ ، ٢٨٤ .
(٥١) المصدر السابق ، ص ٦١ .
(٥٢) ديوان أبى نواس (ت . أحمد الغزالى) ، ص ٥١٩ .

(٥٣) المصدر السابق ، ص ٢١ .
(٥٤) المصدر السابق ، ص ٢٨٧ .
(٥٥) المصدر السابق ، ص ٢٩٠ ، ٢٤ .
(٥٦) المصدر السابق ، ص ٤١٠ .
(٥٧) راجع مادة « طبع » فى الجرجانى : التعريفات (القاهرة ١٩٣٨) ص ١٢٢ ، والكفوى : الكليات (دمشق ١٩٨٢) ٣/ ١٥٨ .
(٥٨) الصلة وثيقة دلاليا بين « الطبع » و « التقليد » ، خصوصا فى الجانب المرتبط بنفى الإرادة .
(٥٩) الجاحظ ، الحيوان (ت . هارون) ٤/ ٣٨١ ، ٣/ ١٣١ — ١٣٢ .
(٦٠) ابن رشيق ، العمدة (القاهرة ١٩٥٥) ٢/ ٢٣٩ .
وراجع لصاحب هذه الدراسة : تعارضات الحداثة (فصول . العدد الأول) ص ٧٨ .
(٦١) الآمدى ، الموازنة (القاهرة ١٩٧٢) ، ١/ ٢٥٩ .
(٦٢) ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، ١/ ٨٨ .
(٦٣) الآمدى ، الموازنة ، ١/ ٤ .
(٦٤) الصولى : أخبار أبى تمام (القاهرة ١٩٣٧) ، ص ١٧ .
(٦٥) طبقات الشعراء ، ص ٨٧ .
(٦٦) أخبار البحترى (دمشق ١٩٥٨) ، ص ٧٢ — ٧٣ .
(٦٧) طبقات الشعراء ص ٢٥٢ ، ٢٤٨ ، ٢٩٣ .
(٦٨) ابن المعتز ، كتاب البديع (لندن ١٩٣٥) ، ص ١ .
(٦٩) المبرد ، الكامل (ت محمد أبو الفضل إبراهيم) ، ٣/ ٩٢ .
(٧٠) المصدر السابق ، ٤/ ٦١ .
(٧١) تماما كما قال سلفه ذو الرمة : « إذا قلت كأن فلم أجد وأحسن فقطع الله لسانى » (الحيوان ٧/ ١٦٤ وقارن بمعاهد التنصيص ١/ ١٤٦) وقد أعجب المتأخرون بتشبيهات ابن المعتز فقالوا : « الشعراء ثلاثة : جاهلى وإسلامى ومولد ؛ فالجاهلى امرؤ القيس ، والإسلامى ذو الرمة ، والمولد ابن المعتز ، وهذا قول من يفضل . . . التشبيه على جميع فنون الشعراء » . راجع العمدة ١/ ١٠٠ .
(٧٢) أضف إلى ذلك أن كثيرا من التشبيهات التى أعجبت ابن المعتز من الشعر المحدث قد أعجبت أساتذته اللغويين من قبل ، منها — على سبيل المثال — بيت العباس بن الأحنف :

كأنها حين تمشى فى وصائفها
تمشى على البيض أو فوق القوارير

الذى جعله ابن المعتز « من بدائع » ابن الأحنف (ص ٢٥٧) تماما كما وصفه ابن قتيبه من قبل بأنه « من بديع التشبيه » (١/ ٨٢٩) .
(٧٣) ابن الأثير : المثل السائر (ت . الحوفى) ، ٤/ ٦ — ٧ .
(٧٤) كليلة ودمنة (بيروت ١٩٧٢) ، ص ١٨ .
(٧٥) الجرجانى : الوساطة (ت محمد أبو الفضل إبراهيم) ص ٣٣ - ٣٤ .
(٧٦) المرزبانى الموشح (القاهرة ١٣٤٣هـ) ص ٢٤٣ .
(٧٧) كتاب الآداب ، ص ٧٣ .
(٧٨) المصدر السابق ، ص ٩٦ ، ١٠٨ .
(٧٩) راجع زهر الآداب ، ٤/ ٩٧٧ ، وقارن بما يصف به ابن النديم ابن المعتز بأنه « كثير السماع غزير الرواية » . الفهرست/ ١١٦ .
(٨٠) الشعر والشعراء ، ١/ ٨٢ .
(٨١) زهر الآداب ، ١/ ٢١٧ — ٢١٩ .
(٨٢) فصول التماثيل ، ١٤٢ وقارن بص ٣٨ .
(٨٣) المصدر السابق ، ٢٧ — ٢٨ .
(٨٤) المصدر السابق ، ١٢ — ١٣ .
(٨٥) الإشارة إلى أبيات أبى نواس (الديوان ٦ — ٧) :

دارت على فتية دان الزمان لهم
فما يصيبهم إلا بما شاءوا
لتلك أبكى ، ولا أبكى لمنزلة
كانت تحل بها هند وأسماء
حاشا لدرة أن تبنى الخيام لها
وأن تروح عليها الإبل والشاء

(٨٦) راجع طبقات الشعراء ، ص ٢٥٥ — ٢٥٦ .
(٨٧) ورد هذا المجلس فى أكثر من مصدر أقدمها حلية المحاضرة (١/ ١٤ — ١٧) للحاتمى (— ٣٨٨هـ) ، ثم زهر الآداب (ص ٩٧٧ — ٩٧٨) للحصرى القيراونى (— ٤٥٣هـ) ، ثم نضرة الإغريض فى نصرة القريض (ص ١٣٥ — ١٣٩) للمظفر بن الفضل العلوى (— ٦٥٦هـ) .
(٨٨) ولذلك كان أنصار البحترى « هم الكتاب والأعراب والشعراء المطبوعون » و « من يقدم مطبوع الشعر دون متكلفه » ، وهؤلاء هم خصوم أبى تمام الذين كانوا يرونه « شديد التكلف صاحب صنعة » ، فى مقابل أنصار أبى تمام ، وهم « أهل المعانى . . . . وأصحاب الصنعة ، ومن يميل إلى التدقيق وفلسفى الكلام » ، والذين « يفضلون كل ما قاله أبو تمام » من « المعانى التى تستخرج بالغوص والفكرة » . الآمدى ، الموازنة ، ١/ ٤ ، ٤٢٠ ، ٥٢٤ ، ٥ .
(٨٩) النص الكامل للرسالة مفقود ، ولكن التوحيدى ذكر مفتتحها فى « البصائر والذخائر » (٢/ ٦٩٨ — ٦٩٩) وذكر المرزبانى جانب المساوىء فى « الموشح » (ص ٤٧٠ — ٤٩٠) .
(٩٠) طبقات الشعراء ، ٢٨٤ ، ٢٨٦ .
(٩١) أخبار أبى تمام ، ص ٧٦ .
(٩٢) راجع أخبار البحترى ، ص ٧٢ — ٧٣ .
(٩٣) من مثل هذا « الكتاب اللطيف » عن « محاسن أشعار المحدثين » لابن حمدان الموصلى الذى يشير إليه ابن النديم فى الفهرست (ص ١٣٩) ، أو كتاب لقدامة بن جعفر « فى الرد على ابن المعتز » مذكور فى الفهرست كذلك (ص ٣٠) . وأغلب الظن أن ضياع هذه الكتب (غير السنية) مرتبط بسيادة نزعة النقل فى التراث من ناحية ، والعداء الحاد الذى واجهته هذه الكتب فى الأوساط الرسمية (النقلية) من ناحية ثانية .
(٩٤) الموشح ، ص ٤٧٣ .
(٩٥) عن أبى هريرة رضى الله عنه عن النبى ﷺ قال : « لا تسبوا الدهر فإن الله هو الدهر » مختصر صحيح مسلم للحافظ المنذرى (بيروت ١٩٧٧) ، ص ٤٨٠ .
(٩٦) ديوان أبى تمام ، ٢/ ١٥٤ .
(٩٧) الموشح ، ص ٤٧٨ .
(٩٨) ذلك حكم أقدم من ابن المعتز . راجع طبقات الشعراء ص ٢٣٥ ، وقارن بالموازنة ١/ ١٧ — ١٨ ، ١٣٩ ، والموشح ص ٤٤٠ ، ٤٦٥ .
(٩٩) الأصفهانى : الأغانى (ط الساسى) ١٦/ ١٣ ، والحاتمى : الرسالة الموضحة (ت . محمد يوسف نجم) ص ١٤٣ .
(١٠٠) كتاب البديع ، ص ١ .
(١٠١) لمزيد من فهم الصلة السالبة بين « البدعة » و « المحدث » ، راجع ما يقوله الغزالى فى كتابه : إلجام العوام عن علم الكلام (إدارة الطباعة المنيرية . القاهرة) ، خصوصا ما يرويه من أحاديث تذم صاحب البدعة ، ص ٣٦ — ٣٧ ، وقارن بعقائد أهل السلف (الإسكندرية ١٩٧١) ص ٨٧ ، وبما ذكره على محفوظ عن معنى البدعة من كتابه : الإبداع فى مضار الابتداع ، ص ٢٥ — ٣٢ ، ١٤٤ — ١٤٥ .
(١٠٢) الجاحظ : البيان والتبيين (ت . هارون) ، ٤/ ٥٥ — ٥٦ . وسيتابع هذا الرأى للجاحظ أبو سليمان المنطقى أستاذ التوحيدى فى المقابسات ، (القاهرة ١٩٣٩) ، ص ٢٨٤ .
(١٠٣) كتاب البديع ، ص ٥٨ .
(١٠٤) المصدر السابق ، ص ٥٣ .
(١٠٥) المصدر السابق ، ص ٢ .
(١٠٦) المصدر السابق ، ص ٢٢ — ٢٣ .
(١٠٧) كتاب الآداب ، ٨١ ، ٨٤ .

الأبعاد النظرية لقضية السرقات وتطبيقاتها في النقد العربي القديم

محمد مصطفى هدارة

السرقة ــ مهما يكن موضوعها ــ شىء مستكره ، ولفظ بغيض ، تنكره الأسماع وتزدريه النفوس ، وتُسن من أجله القوانين لتروع أولئك الذين يسلبون حقوق غيرهم وما يمتلكون .

وقد عرفتها الإنسانية منذ وجدت بفضائلها ورذائلها ، وأدرك المفكرون ما للسرقة من أثر هدام فى المجتمع ، لأنها تسلب الحق المكتسب للفرد ، فتخلق فى السالِب شرها ، وفى المسلوب كراهية وحقدا .

على أن السرقة كانت فى المجتمع البدائى سرقة مادية تتناول ما يمتلك الإنسان من أشياء محسوسة ، يضع غيره يده عليها ، ولكن لما ارتقى الفكر الإنسانى ، أصبح للسرقة مدلولات أخرى ، فأصبحت تتناول المعنويات ، كما كانت تتناول الماديات ، وأصبحت الأفكار موضعا للسطو ، تماما كالمال والعقار ، وحينئذ أدرك المفكرون خطر هذا النوع من السرقات على تراثهم الفكرى ، فجدوا فى تتبعه وكشفه وفضح مرتكبيه ، محاولين منعه . وهم فى محاولتهم تلك يصيبون ويخطئون ، فربما يظنون السارق مسروقا ، والمسروق سارقا ، وربما جدوا فى البحث عن سرقة ، حيث لا سرقة .

ولفظ السرقة فى ميدان الأدب يجمع معانى كثيرة ، بعضها يتصل بالسرقة من حيث هى ، وبعضها الآخر لا يمت إلى المدلول الحقيقى لتلك الكلمة البغيضة . على أنها مع ذلك لفظة عامة عند النقاد ، تشمل أنواع التقليد والتضمين والاقتباس والتحوير وغير ذلك .

والسرقة الأدبية بهذا المعنى العام قديمة فى تاريخ الفكر الإنسانى ، وُجدت عند اليونان والرومان ، وقد أشار « أرسطو » إلى نوع منها حين ذكر أن هناك صورا تعبيرية قديمة يستخدمها الشعراء نقلا عن نظرائهم الأقدمين(١) .

و« هوراس » يعترف بأنه قلد « أركيلوكس » و« ألكيوس » وغيرهما(٢) ، ويقرر فى موضع آخر أن بعض قصائده ليست إلا نسخاً يونانية(٣) .

بل إن السرقة الأدبية كانت أكثر شيوعا فى العصور القديمة لعدم وجود قوانين تحفظ حقوق التأليف ؛ فلا يكاد يوجد أديب ــ مهما ذاعت شهرته فى العصور القديمة ــ لم يسلم من اتهامه بالسرقة . يقول « شبلى Shipley » : إن مؤرخى الأدب وعلماء اللغة الأوربيين قد نصبوا أنفسهم للكشف عن سرقات الشعراء منذ العصور القديمة ، حتى إن اسما من أسماء الشعراء البارزين لم يسلم من اتهامه بالسرقة مثل « هيرودتس » ، و« أرستوفان » ، و« سوفكليس » ، و« منندر » ، و« تيرنس »(٤) .

بل إن أدبا كاملا ــ هو الأدب اللاتينى ــ اتهم بأنه سرقة واسعة من الأدب اليونانى(٥) . وقد استخدم لفظ Plagiarism للدلالة على السرقة فى النقد الأوروبى ، مأخوذا من اللفظ اللاتينى Plagiarius ويعنى سارقا أو خاطف طفل(٦) ، فاستخدام النقاد له يعنى وجود سرقة محض ، وليس مجرد الاتباع والتقليد الذى يستخدمون للدلالة عليه لفظ Imitation ، وإن كنا نجد نقادا أوروبيين يخلطون بين مدلولى السرقة والاحتذاء حين لا يلتزمون الحياد فى نقدهم .

وإذا كانت فكرة السرقات الأدبية متصلة بتاريخ الفكر الإنسانى منذ عهد بعيد ، فإنها قديمة فى أدبنا العربى ، معروفة لدى نقاده وشعرائه الأقدمين . فهى عند القاضى الجرجانى « داء قديم وعيب عتيق »(٧) ، وهى « باب ما يعرى منه أحد من الشعراء إلا القليل » كما

يقول الآمدى[٨] . ويقول فى موضع آخر إنه « باب ما تعرى منه متقدم ولا متأخر »[٩] . أما ابن رشيق القيروانى فيقول فيها « باب متسع جدا لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعى السلامة فيه »[١٠] .

وقد جاءت فكرة السرقات مع رواية الشعر العربى الجاهلى ؛ فالناقد ابن سلام الحجمى يقول : « كان قراد بن حنش من شعراء غطفان ، وكان جيد الشعر قليله ، وكانت شعراء غطفان تغير على شعره فتأخذه وتدعيه ، منهم زهير بن أبى سلمى ، ادعى هذه الأبيات :

إن الرزية لا رزية مثلها
ما تبتغى غطفان يوم أضلت
إن الركاب لتبتغى ذا مرة
بجنوب نخل إذا الشهور أحلت
ولنعم حشو الدرع أنت لنا إذا
نهلت من العلق الرماح وعلت
يبغون خير الناس عند كريهة
عظمت مصيبتهم هناك وجلت[١١] .

وذكر النقاد العرب أن كثيرا من أبيات امرىء القيس اغتصبها بعض الشعراء الجاهليين ، أو اتبعوه فيها ؛ فمن ذلك قوله :

فلأيا بلأى ما حملنا غلامنا
على ظهر محبوك السراة محنب

أخذه زهير فلم يبدل غير لفظين منه ، قال :

فلأيا بلأى ما حملنا غلامنا
على ظهر محبوك ظماء مفاصله[١٢] .

وبيت امرىء القيس :

وقوفا بها صحبى على مطيهم
يقولون لا تهلك أسى وتجمل

أخذه طرفة بن العبد فلم يغير فيه غير قافيته فقال « وتجلد »[١٣] .

وكذلك فعل بقول امرىء القيس :

وعنس كألواح الأران نسأتها
على لاحب كالبرد ذى الحبرات

فقال طرفة :

أمون كألواح الأران نسأتها
على لاحب كأنه ظهر برجد[١٤] .

وكان الشاعر الجاهلى مدركا لبشاعة سرقة شعر غيره ، ولهذا قال الراجز :

يا أيها الزاعم أنى أجتلب
وأنى غير عضاهى أنتجب
كذبت إن شرما قيل الكذب[١٥] .

كذلك قال طرفة بن العبد :

ولا أغير على الأشعار أسرقها
عنها غنيت وشر الناس من سرقا[١٦] .

وتبعه الأعشى فقال :

فكيف أنا وانتحالى القوافى
بعد المشيب كفى ذاك عارا[١٧] .

ونفى حسان بن ثابت عن نفسه السرقة قائلا :

لا أسرق الشعراء ما نطقوا
إذ لا يخالط شعرهم شعرى[١٨] .

ولكن النقاد يفسرون هذا النقل المتداول بين الشعراء الجاهليين بأن بعضه ليس سرقة ، بل هو نوع من الاقتباس[١٩] ، أو أنه معنى سبق إليه شاعر ثم تداوله الشعراء من بعده حتى استفاض فصار مشتركا[٢٠] .

وما من شك فى أن إدراك النقاد العرب للسرقات الشعرية بمعنى ادعاء الشاعر ما ليس له ، إن كان قصيدة أو أبياتا أو بيتا مفردا ، أو أخذه عن غيره ، يماثل إدراك الشعراء أنفسهم لهذه الحقيقة التى حاولوا دائما التنصل منها وإبعاد شبهتها عنهم ، ابتداء من العصر الجاهلى — كما رأينا . ففى العصر الأموى كانت تهمة السرقة متبادلة بين جرير والفرزدق فى نقائضهما ؛ فجرير يقول :

ستعلم من يكون أبوه قينا
ومن كانت قصائده اجتلابا

ويقول الفرزدق :

إن استراقك يا جرير قصائدى
مثل ادعاك سوى أبيك تنقل

وفى العصر العباسى نجد إبراهيم بن هرمة يكتب قصيدة بديعة يهاجم بها من استرقوا أشعاره ونقلوا معانيه[٢١] . وضبط أبو نواس شاعراً متلبسا بسرقة قصيدة له كان ينشدها لمحمد بن زهير صاحب الشرطة ، وأبو نواس موجود عنده ، فكتب فى ذلك أبياتا غاضبة يستجير فيها بصاحب الشرطة ويقول فى أولها :

أعذنى محمد بن زهير
يا عذاب اللصوص والذعار
يسرق السارقون ليلا وهذا
يسرق الشعر جهرة بالنهار[٢٢] .

وأبو تمام يبعد شبهة السرقة عن شعره فيقول واصفاً قصيدة له :

منزهة عن السرق المورى
مكرمة عن المعنى المعاد

ويكتب قصيدة رائعة فى سرقة الشعراء المعاصرين له ، وبخاصة محمد بن يزيد الأموى الذى كان دائم السرقة لشعر أبى تمام[٢٣] .

أما ابن الرومى فهو يهاجم البحترى بقصيدة طويلة متهما إياه بسرقة أشعاره من الفحول السابقين ، ويقول فيها :

يسىء عفا فإن أكدت مسائله
أجار لصا شديد البأس والكَلَب
حتى يغير على الموتى فيسلبهم
حرّ الكلام بجيش غير ذى لَجَب
ما إن تزال تراه لابساً حللاً
أسلاب قوم مضوا فى سالف الحقب[٢٤] .

والسرى بن أحمد الكندى كان يتهم الخالديين بسرقة شعره ، وله فى ذلك قصائد كثيرة[٢٥] . وحين بلغ الصاحب بن عباد أن بعضهم سرق شعره ، اقترح عقوبة الصفع فى سرقة الشعر ، بدلا من حد قطع اليد فى سرقة أمور مادية ، يقول :

سرقت شعرى وغيرى يُضام فيه ويخدع
فسوف أجزيك صفعاً يفل رأسا وأخدع
فسارق المال يقطع وسارق الشعر يصفع[٢٦] .

وقد ذم الحريرى سرقة الشعر فى إحدى مقاماته فقال : « واستراق الشعر عند الشعراء أفظع من سرقة البيضاء والصفراء ، وغيرتهم على بنات الأفكار كغيرتهم على البنات الأبكار »[٢٧] .

وحين بدأ عصر الانحسار الشعرى لم يجد الشعراء حرجا فى الاعتراف بتعمد سرقاتهم ، يقول مجير الدين بن تميم (المتوفى سنة ٦٨٤ هـ) :

أطالع كل ديوان أراه ولم أزجر عن التضمين طيرى
أضمِّن كل بيت فيه معنى فشعرى نصفه من شعر غيرى[٢٨]

ويقول ابن الوردى فى أنواع أخذه عن غيره من الشعراء القدماء (توفى سنة ٧٤٩ هـ) :

وأسرق ما استطعت من المعانى فإن فقت القديم حمدت سيرى
وإن ساويت من قبلى فحسبى مساواة القديم وذا لخيرى
وإن كان القديم أتم معنى فذلك مبلغى ومطار طيرى
فإن الدرهم المضروب باسمى أحب إلى من دينار غيرى

ولكن الإدراك الظاهرى للشعراء لم يكن مماثلا لإدراك النقاد الذين جاوزوا رصد الظاهرة وتمثلت لهم بوصفها قضية نقدية ذات أبعاد مؤثرة فى الإبداع الأدبى ؛ غير أن مواقف النقاد العرب من هذه القضية اختلفت اختلافا شديدا ، وتفاوتت أحكامهم النظرية فى تأصيل قضية السرقات ، كما تفاوتت تطبيقاتهم لهذه الأصول النظرية على شعر الشعراء .

وقد ذهب بعض الباحثين المحدثين إلى أن دراسة السرقات دراسة نقدية لم تظهر إلا بظهور أبى تمام[٢٩] .

ويميل الدكتور محمد مندور إلى هذا الرأى استنادا إلى أمرين :

أولهما : قيام خصومة عنيفة حول أبى تمام ؛ والثابت أن مسألة السرقات قد اتخذت سلاحا قويا للتجريح ، حتى ألفت كتب عدة لإخراج سرقات أبى تمام .

والآخر : أن أصحاب أبى تمام عندما قالوا إن شاعرهم قد اخترع مذهبا جديدا وأصبح إماما فيه لم يجد خصوم هذا المذهب سبيلا إلى رد ذلك الادعاء ، خيرا من أن يبحثوا للشاعر عن سرقاته ، ليدلوا على أنه لم يجدد شيئا ، وإنما أخذ عن السابقين ، ثم بالغ وأفرط[٣٠] .

ويستدل مندور بعد ذلك على صحة هذا الرأى بما لاحظه طه إبراهيم من أن لفظ (سرقات) لم يستخدمه النقاد المجردون عن الهوى كابن قتيبة الذى استخدم ألفاظا أخرى فى غير موضع من الشعر والشعراء[٣١] .

وهذه الفكرة موضع نظر لأن دراسة السرقات دراسة نقدية ظهرت قبل وجود الحركة النقدية حول أبى تمام ؛ فأول كتاب ألف فى السرقات — على قدر ما وصل إليه بحثنا — كتاب (سرقات الكميت من القرآن وغيره) لأبى محمد عبد الله بن يحيى المعروف بابن كناسة ، المتوفى سنة ٢٠٧ هـ[٣٢] . وتبعه ابن السكيت (المتوفى سنة ٢٤٠ هـ) فألف كتاب (سرقات الشعراء وما اتفقوا عليه)[٣٣] . وألف بعد ذلك الزبير بن بكار بن عبد الله القرشى (المتوفى سنة ٢٥٦ هـ) كتاب (إغارة كثيِّر على الشعراء)[٣٤] .

وإذا كانت هذه الكتب لم تصل إلينا ولا نعرف قيمة الدراسة النقدية فيها لقضية السرقات ، فإننا نلمح فيها تخصيصا يدل على مستواها النقدى فى بحث تلك القضية . فابن كناسة خصص دراسته لسرقات الكميت وحده ، وكاد يخص سرقاته من القرآن فحسب ، وهذا تنبه له قيمته فى إدراك مصادر الأخذ وبخاصة من غير الشعر وهو المصدر التقليدى . وابن السكيت خصص كتابه لدراسة المعانى المشتركة بين الشعراء ، وهذا تعبير نقدى صحيح ينأى بالسرقات عن دائرة الاتهام ويجعلها قضية نقدية فى أساسها ؛ أما الزبير بن بكار فاقتصر على سرقات كثير وحده . وعلى هذا نتصور أن دراسة السرقات دراسة نقدية بدأت قبل حركة أبى تمام التجديدية التى أثارت نشاطا نقديا بارزا ، وذلك لأن أبا تمام قد توفى سنة ٢٣١هـ ، وأول كتاب تناول سرقاته تناولا نقديا هو كتاب (سرقات الشعراء) لأبى الفضل أحمد بن أبى طاهر طيفور المتوفى سنة ٢٨٠ هـ[٣٥] .

أما ما ذهب إليه طه إبراهيم من أن لفظ (سرقات) لم يستخدمه النقاد المجردون عن الهوى — وضرب بابن قتيبة مثلا على ذلك — فأمر فيه نظر ؛ لأن السرقات تندرج تحتها معان كثيرة لها أسماء مختلفة اصطلح عليها النقاد فيما بعد ، فإذا استخدم كاتب ما مصطلحا من هذه المصطلحات كان يعنى السرقات فى مدلولها العام ، وإن كان قد أشار إليها بهذا المدلول الخاص . ومع ذلك فإن لفظ (السرقات) شائع بين النقاد منذ وقت مبكر ، الأمر الذى يدل على أنه اصطلاح متفق عليه فيما بينهم ؛ فقد مر بنا كتاب ابن كناسة الذى سماه (سرقات الكميت) ومحمد بن سلام — وهو من أوائل النقاد الذين نعرفهم فى نقدنا العربى — استخدم فى كتاب (طبقات فحول الشعراء) لفظ السرقة أيضا . ومن المدلولات الخاصة بالسرقات التى استخدمها ابن سلام ، وأصبحت بعد ذلك من المصطلحات المتفق عليها بين النقاد : الاجتلاب والإغارة . وابن السكيت استخدم — كما رأينا — لفظ السرقات فى كتابه (سرقات الشعراء وما اتفقوا عليه) . أما الجاحظ المتوفى سنة ٢٥٥ هـ فقد استخدم لفظ (الأخذ) يعنى به السرقة ، بل استخدم لفظ السرقة بنصه فى كتاب (الحيوان)[٣٦] .

والزبير بن بكار القرشى استخدم ــ كما مرّ بنا ــ لفظ (الإغارة) . أما ابن قتيبة فقد استخدم اصطلاحات لا تظهر تحرجه من استخدام كلمة (السرقات) ؛ فقد أشار إلى أقبح أنواع السرقات عند النقاد وهو (السلخ)[٣٧] ، كما استخدم أيضا لفظى (الاتباع)[٣٨] ، و(الأخذ)[٣٩] . بل استخدم لفظ السرقة بنصه فى أحد المواضع ، وذلك حين ذكر بيت امرىء القيس :

له أيطلا ظبى وساقا نعامة
وإرخاء سرحان وتقريب تتفل

قال:« وقد تبعه الناس فى هذا الوصف وأخذوه ، ولم يجتمع لهم ما اجتمع له فى بيت واحد ، وكان أشدهم إخفاء لسرقة ، القائل وهو المعذل :

له قُصْريا رئم وشِدْقا حمامة
وسالفتا هَيْقٍ من الرُّبْد أربدا»[٤٠]

ولا شك أن الأبعاد النظرية لقضية السرقات كما استقرت فى النقد العربى القديم قد أسهم فى تكوينها عدد كبير من النقاد منذ القرن الثانى الهجرى حتى القرن الخامس تقريبا . وفى خلال هذه القرون الأربعة التى حفلت بعشرات النقاد والكتب ، برزت أفكار نقدية مضيئة أنارت سبيل هذه القضية ، وإن لم يخل الأمر من وجود بقع مظلمة تشوه النظرة النقدية إلى هذه المشكلة الفنية التى تتصل بالإبداع الأدبى ، وبالإلهام ، وبالصنعة والطبع ، وباللفظ والمعنى ، أو الشكل والمضمون ، وبالصورة الفنية ، وبفكرة النظم ، كما تتصل بتأثير البيئة فى الأدب ، وبالتقاليد الأدبية الموروثة ، والابتكار والموهبة الفردية ، وغير ذلك من القضايا التى تشكل بنية النقد الأدبى .

وإذا كان ابن سلام قد فطن إلى فكرة الاقتباس والتضمين ، وفكرة المعنى الخاص الذى تداوله الشعراء حتى صار عاما مشتركا ، وهاتان الفكرتان الصائبتان تخرجان كثيرا من المعانى المتشابهة عن حد السرقة ، فقد فطن كذلك إلى تأثير الرواية الشفوية التى كان الشعر القديم ينتقل بوساطتها ، فى نسبة البيت أو الأبيات لأكثر من شاعر فى وقت واحد ، الأمر الذى يوهم بالسرقة دون حدوثها .

كذلك فطن ابن قتيبة إلى أن السرقة ليست هى التى تدل على نفسها ، بل هناك أيضا السرقة الخافية حين يأخذ الشاعر معنى فيطمس مصدره بطريقة أو بأخرى ، وهناك أيضا ما يسمى بالسرقة الحسنة ، حين يأخذ الشاعر معنى فيزيد فيه ، أو يعيد صياغته بصورة أتم وأجمل ، ويقول : « وكان الناس يسجيدون للأعشى قوله :

وكأس شربت على لذة
وأخرى تداويت منها بها

حتى قال أبو نواس :

دع عنك لومى فإن اللوم إغراء
وداونى بالتى كانت هى الداء

فسلخه وزاد فيه معنى آخر ، اجتمع له به الحسن فى صدره وعجزه ، فللأعشى فضيلة السبق عليه ، ولأبى نواس فضل الزيادة فيه»[٤١] .

كذلك تنبه ابن قتيبة إلى أن الاتباع والأخذ يكونان فى الطريقة والنهج الشعرى ، دون اللفظ والمعنى ؛ فهو يقول عن مسلم بن الوليد : « وهو أول من ألطف فى المعانى ورقق فى القول ، وعليه يعول الطائى »[٤٢] .

ويضيف ابن المعتز فكرة أصيلة هى احتذاء المثال الذى يعتمد على التمرس بآثار السابقين الشعرية ويخرج عن حد السرقة ؛ فهو حين يترجم لأبى الهندى شاعر الخمريات يقول : « وكان جماعة مثل أبى نواس والخليع وأبى هفان وطبقتهم إنما اقتدروا على وصف الخمر بما رأوا من شعر أبى الهندى ، وبما استنبطوا من معانى شعره »[٤٣] .

ولا نجد لأحمد بن أبى طاهر طيفور (المتوفى سنة ٢٨٠ هـ) نظرات نقدية صائبة فى قضية السرقات ، على الرغم من أنه كتب فى هذا الموضوع كتابا عاما هو (سرقات الشعراء) كما سبق أن أشرت ، وكتابا خاصا هو (سرقات البحترى من أبى تمام)[٤٤] ، بل لعله ألف كتابا ثالثا فى (سرقات أبى تمام)[٤٥] ، وقد نقل عنه الأمدى ــ وبخاصة من كتابه الأخير ــ وأظهر خلطه بين المعانى الخاصة المبتكرة والمعانى العامة المشتركة ، وادعاءه السرقة لمجرد التشابه اللفظى . والذى دفعه إلى هذا الموقف طعنه على أبى تمام ، وخروجه عن صفة الحياد التى ينبغى أن يتحلى بها الناقد .

وكذلك الشأن بالنسبة لأبى الضياء بشر بن يحيى بن على القينى النصيبى ، فقد ألف كتابين فى موضوع السرقات ، أحدهما بعنوان (السرقات الكبير) والآخر (سرقات البحترى من أبى تمام)[٤٦] . وقد نقل الأمدى بعض ما فيهما ، وبخاصة مقدمة أبى الضياء فى السرقات ، وهو يقيمها على أسس نظرية سليمة ، وإن لم نجد فيها جديدا ، ولكنه عند التطبيق على شعر البحترى « استقصى ذلك استقصاء بالغ فيه حتى جاوز إلى ما ليس بمسروق»[٤٧] .

ويمكن أن نضم إلى هذين الناقدين مهلهل بن يموت بن المزرع فى كتابه (سرقات أبى نواس) الذى تعصب فيه على هذا الشاعر بإنكاره وجود السرقة الحسنة ، والمعانى المشتركة التى لا تقع فيها السرقة ، وادعائه وجود السرقة فى الألفاظ المشتهرة المعروفة ، وفى أسماء الأماكن والبقاع ، وتشابه المضمون أو الأسلوب[٤٨] .

ومن أهم من شكلوا الأبعاد النظرية لقضية السرقات أبو الحسن محمد بن طباطبا العلوى (المتوفى سنة ٣٢٢ هـ) . وقد تعرض فى كتابه (عيار الشعر) للسرقات ، فالتمس العذر للمحدثين« لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع ، ولفظ فصيح ، وحيلة لطيفة وخلابة ساحرة »[٤٩] ، ولهذا السبب أباح للشاعر الاقتداء بأشعار الأقدمين ، ولكن « ليس الاقتداء بالمسىء ، وإنما الاقتداء بالمحسن »[٥٠] . ولا يبيح ابن طباطبا السرقة على إطلاقها ، أو تصنع المهارة فى إخفائها ، بل ينبغى على الشاعر « ألا يغير على معانى الشعر فيودعها شعره ، ويخرجها فى أوزان مخالفة لأوزان الأشعار التى يتناول منها ما يتناول ، ويتوهم أن تغييره للألفاظ والأوزان مما يستر سرقته أو يوجب له فضيلة »[٥١] .

ويخرج ابن طباطبا بفكرة جديدة ــ وإن كانت مبنية على فكرة الرواية أصلا ــ لها قيمتها فى ميدان الأدب والنقد ، وفى إرساء قضية

السرقات على قواعد نقدية صحيحة ، هى فكرة التمرس بآثار السابقين ، لا تعلمها ، أو محاولة السرقة منها ؛ فابن طباطبا يطلب إلى الشاعر أن « يديم النظر فى الأشعار . . لتلصق معانيها بفهمه ، وترسخ أصولها فى قلبه ، وتصير مواد لطبعه ، ويذوب لسانه بألفاظها ، فإذا جاش فكره بالشعر أدى إليه نتائج ما استفاده مما نظر فيه من تلك الأشعار ، فكانت تلك النتيجة كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التى تخرجها المعادن ، وكما قد اغترف من واد قد روته سيول جارية من شعاب مختلفة ، وكطيب تركب من أخلاط من الطيب كثيرة ، فيستغرب عيانه ويغمض مستنبطه ، ويذهب فى ذلك إلى ما يحكى عن خالد بن عبد الله القسرى فإنه قال : (حفظنى أبى ألف خطبة ثم قال لى : تناسها ، فتناسيتها ، فلم أر بعد شيئا من الكلام إلا سهل على) ، فكان حفظه لتلك الخطب رياضة لفهمه ، وتهذيبا لطبعه ، وتلقيحا لذهنه ، ومادة لفصاحته ، وسببا لبلاغته ولسنه وخطابته »(٥٢) .

وكان ابن طباطبا مهتما إلى حد بعيد بهذه الفكرة النقدية الأصيلة التى يسميها الباحثون (الإطار الشعرى) ،وفى ذلك يقول يوسف مراد : « إن لم يكن الشاعر أو الأديب أو الفنان ذا ثقافة واسعة أجهد عقله فى اكتسابها ، لما أتيح له أن يصوغ الآيات الفنية الخالدة التى تطوى الدهور طيا بدون أن تفقد روعتها ، بل تزداد جمالا كلما اتسعت آفاق الإنسان الثقافية وأصبح أوسع فهماً وأنفذ بصرا »(٥٣) . وهذه الفكرة تقضى على عناصر الخصومة بين القديم والمحدث،فهما عنصران مهمان من عناصر الحياة ؛ ومفهوم (التجدد) يعنى حدوث شىء جديد من حيث الأساس ، ولكنه يتضمن فى الوقت نفسه بقاء شىء قديم . لأن التجدد يختلف عن التغير المطلق ، ويعنى تغير العناصر المكونة مع بقاء الهيئة الأصلية واستمرار قيام البناء القديم ؛ فالحياة تقوم على التوازن بين القديم والحديث .

ويقول بن جونسون Ben Jhonson : «إن أولى الضروريات التى تجب على الشـــاعر أن يستفيد بكتابات غيره»(٥٤) ويقول ت . س . إليوت : «إن عقل الشاعر يجب أن يكون كالمغنطيس يجذب إليه الأفكار والصور والعبارات مما يقرأ»(٥٥) ، بل إن الشعر ، كما يقول الناقد الإنجليزى «إدواردز» لا يكتب نفسه»(٥٦) . فالشاعر محتاج إلى قراءة غيره ، لأن هذه القراءة تمده بالمعرفة التى لا يستطيع أن يحصلها بنفسه ، وتطلعه على الطبائع الإنسانية المختلفة ، وتقدم إليه تجارب الذين سبقوه ؛ فهذه القراءة باختصار اقتصاد للمجهود الإنسانى ، وتحقيق للتطور فى البناء الأدبى .

وقد بلغ اهتمام ابن طباطبا بفكرته النظرية الممتازة أنه خصص لها كتابا سماه (تهذيب الطبع) ضاع فيما ضاع من تراثنا الفكرى . ويضع ابن طباطبا قواعد السرقة الحسنة ، وهى عنده : إلطاف الحيلة فى الأخذ ، وتدقيق النظر فى تناول المعانى واستعارتها،واستعمال المعانى فى غير الجنس الذى تناولها منه الشاعر ؛ وتلبيسها حتى تخفى على نقادها والبصراء بها ؛ وتناول المعنى اللطيف فى المنثور وجعله شعرا . وهذه الوسيلة الأخيرة يراها ابن طباطبا أخفى الوسائل وأحسنها ، ويستشهد على ذلك بإجابة العتابى حين سئل : بماذا قدرت على البلاغة ؟ فقال : بحل معقود الكلام ، فالشعر رسائل معقودة ، والرسائل شعر محلول .

ولا شك فى أن هذه القواعد تدل على أن ابن طباطبا قد وضع قضية السرقات فى إطارها النقدى الصحيح ولم يجعلها مادة للاتهامات الباطلة أو محاولة هدم الشعراء باستخراج الأصول القديمة لمعانيهم .

وقد كان كتاب (أخبار أبى تمام) لأبى بكر محمد بن يحيى الصولى (المتوفى سنة ٣٣٥ هـ) مثالا لحياد الناقد فى تطبيق الأسس النظرية على الشعر ؛ فقد دافع الصولى عن أبى تمام بإقراره مبدأ «أن الشاعر إذا أخذ معنى ولفظا وزاد عليه ووشحه ببديعه وتمم معناه كان أحق به»(٥٧) ، فانتصر بذلك لفكرة تداول المعنى ؛ إذ جعل العبرة فيه غير مقتصرة على المضمون من حيث هو ، بل على ما يحدثه الشاعر اللاحق من الزيادة فيه والإبداع فى تشكيله .

كذلك كان للحسن بن بشر بن يحيى الآمدى (المتوفى سنة ٣٧١ هـ) فى ترسيخ الأبعاد النظرية لقضية السرقات وتطبيقاتها دور بالغ الأهمية ، وله فيها بحوث كثيرة ، منها (كتاب فى أن الشاعرين لا تتفق خواطرهما) و (كتاب فرق ما بين الخاص والمشترك من معانى الشعر)(٥٨) . وينسب له يا قوت كتابا ثالثا إذ يقول «وله أيضاً كتاب الخاص والمشترك تكلم فيه على الفرق بين الألفاظ والمعانى التى تشترك العرب فيها ولا ينسب مستعملها إلى السرقة ، وإن كان قد سبق إليها ، وبين الخاص الذى ابتدعه الشعراء وتفردوا به ومن اتبعهم ، وما قصر فى إيضاح ذلك وتحقيقه»(٥٩) . على أن هذه الكتب لم تصل إلينا ، وكل ما بقى لنا من تراث الآمدى النقدى كتابه (الموازنة بين الطائيين) . ويمكن أن نتمثل موقفه النقدى من هذه القضية فى إيمانه بأن سرقات المعانى «ليست من كبير مساوىء الشعراء ، وبخاصة المتأخرين ، إذ كان هذا بابا ما تعرى منه متقدم ولا متأخر»(٦٠) . وهذه النظرة تنبىء عن فهم صحيح لقضية تداول المعانى من عصر لعصر التى يطلق عليها اصطلاحا (السرقات) ، كما أن الآمدى قد تنبه إلى أن التعصب ضد المحدثين كان السبب فى مغالاة النقاد فى استخراج سرقات أبى تمام على أنه رأس مذهبهم ؛ يقول الآمدى : «ولكن أصحاب أبى تمام ادعوا أنه أول سابق وأنه أصل فى الابتداع والاختراع ، فوجب إخراج ما استعاره من معانى الناس»(٦١) .

ويؤكد الآمدى وجهة نظر النقاد الأصلاء فى أن السرق يكون فى البديع المخترع (مع صعوبة تحديده) ــ لا فى المعانى المشتركة أو الألفاظ المنقولة المتداولة ، أو الأمثال السائرة ، أو الكلام الذى جرت به عادات الناس . وقد طبق هذه المبادىء عمليا حين ناقش ما استخرجه ابن أبى طاهر من سرقات ، وكذلك ، ما استخرجه أبو الضياء ؛ يقول الآمدى : «السرق هو فى البديع المخترع الذى يختص به الشاعر ، لا فى المعانى المشتركة بين الناس التى هى جارية فى عاداتهم ، ومستعملة فى أمثالهم ومحاوراتهم ، مما ترتفع الظنة فيه عن الذى يورده أن يقال : أخذ من غيره»(٦٢) .

وقد أخذ الآمدى يحلل المعانى تحليلا فنيا دقيقا لتصح أحكامه على وجود تشابه فيها بين شاعر وآخر ، وحين ادعى أبو الضياء أن البحترى قد أخذ قوله :

ما لشىء بشاشة بعد شىء
كتلاق مُواشِك بعد بين

من قول أبي تمام :

وليست فرحة الأوبات إلا
لموقوف على ترح الوداع

قال الآمدي : «وغرض كل واحد من هذين الشاعرين في هذين البيتين مخالف لغرض صاحبه ، لأن أبا تمام ذكر أنه لا يفرح بالقدوم إلا من شجاه وأحزنه التوديع ، وأراد البحتري أنه ليس شيء من المسرة والجذل إذا جاء في أثر شيء ما كالتلاقي بعد التفرق ، فليس – وإن كان جنس المعنيين واحدا – وجب أن يقال أحدهما أخذ من الآخر»[٦٣] .

ومن الطبيعي أن يؤمن الآمدي – بانفساح أفقه النقدي – بالسرقة الممدوحة والأخذ الحسن ، وإن كان ذوقه نابعا من عمود الشعر العربي القديم ، فهو على سبيل المثال معجب بالإيجاز ويجعله مقياسا للحكم بالجمال .

ومن أهم ما أشار إليه الآمدي ملاحظته أن تقارب بيئة الشاعرين يجعلهما متفقين في كثير من المعاني ؛ يقول : «غير منكر لشاعرين متناسبين من أهل بلدين متقاربين أن يتفقا في كثير من المعاني»[٦٤] ، وهو يدافع بهذا المبدأ عن المعاني التي ذكر النقاد أن البحتري سرقها من أبي تمام ، وهو لا يجعل هذه المعاني من قبيل السرقة استنادا إلى هذا المبدأ ، بل يقرر أنها تسربت إلى شعر البحتري لقرب بلده من بلد أبي تمام[٦٥] .

وفي ذلك إدراك مهم لما يسميه المحدثون (الإطار الثقافي) ، أي ظروف البيئة الاجتماعية والطبيعية ، وظروف اللغة ، وظروف العصر بوجه عام .

ثم نجد الآمدي متنبها إلى مفهوم (الإطار الشعري) حين يرجع بعض السرقات (أو ما توهم بأنها سرقات) إلى كثرة محفوظ الشاعر ، بحسبان أن معاني ما يحفظه من الشعر تستقر في نفسه ، وتتسرب إلى شعره ، ويكون الشاعر متعمدا الأخذ أو غير متعمد كما يقول[٦٦] . أي أن تسرب هذه المعاني قد يجري أحيانا بطريقة شعورية ، أو بطريقة اللا شعور في أحيان أخرى . وهو يدافع عن البحتري مرة أخرى استنادا إلى هذا المبدأ ، فيعلل سرقاته من أبي تمام «بكثرة ما كان يطرق سمع البحتري من شعر أبي تمام فيعلق شيئا من معانيه»[٦٧] ، ويدافع – استنادا للمبدأ نفسه – عن أبي تمام لأنه «كان مشتهرا بالشعر مشغوفا به ، مشغولا مدة عمره بتخيره ودراسته ، وله كتب اختيارات فيه مشهورة معروفة»[٦٨] .

ولا شك في أن أبا عبيد الله محمد بن عمران المرزباني (المتوفى سنة ٣٨٤ هـ) ، صاحب كتاب (الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء) ، وكتاب آخر مفقود هو (كتاب الشعر) تكلم فيه على فضائله ووصف نعوته وعيوبه وفصل فيه الكلام على السرقات[٦٩] ، قد أسهم في ترسيخ الأصول النقدية المهمة التي دعا إليها النقاد السابقون . فقد استخدم المصطلحات التي سبق لأولئك النقاد استخدامها كالنسخ والمصالتة والانتحال والاجتلاب والاحتذاء والنقل ، ولكنه زاد اصطلاحا جديدا هو (المسخ) ، ويقصد به تقصير الشاعر عن سابقه في المضمون والشكل في المعاني المشتركة ، وفي رأيه أن بيت بشار :

جفت عيني عن التغميض حتى
كأن جفونها عنها قصار

قد مسخه العتابي فقال :

وفي المآقي انقباض عن جفونها
وفي الجفون عن الآماق تقصير[٧٠]

ويميل المرزباني إلى كراهية التعصب في الادعاء على شاعر بالسرقة ؛ فحين روى عن الأصمعي قوله : تسعة أعشار شعر الفرزدق سرقة ، قال : «ولسنا نشك في أن الفرزدق قد أغار على بعض الشعراء في أبيات معروفة ، فأما أن نطلق أن تسعة أعشار شعره سرقة فهذا محال»[٧١] .

ويؤكد المرزباني النظرة النقدية السمحة التي لا تبالي بالاشتراك في المضمون إذا أحدث فيه الشاعر اللاحق تطورا وصنعة ؛ فهو يقول : «ولا يعذر الشاعر في سرقته حتى يزيد في إضاءة المعنى ، أو يأتي بأجزل من الكلام الأول ، أو يسنح له بذلك معنى يفضح به ما تقدمه ، ولا يفتضح به ، وينظر إلى ما قصده نظر مستغن عنه لا فقير إليه»[٧٢] .

وحين ظهر المتنبي في القرن الرابع ملأ الدنيا وشغل الناس ، كما يقول الثعالبي ، ونشط النقاد في تتبع محاسنه أو مساوئه ، أو التوسط بينه وبين مخاصميه . ولعل الحركة النقدية التي أحدثها تعد أقوى الحركات في تاريخ النقد العربي ؛ يشهد بذلك هذا الفيض الزاخر من الدراسات والبحوث المتعددة الاتجاهات التي كتبت حول المتنبي وفنه . ولقد كانت السرقات محور كثير من هذه الدراسات إذ عمد أصحابها إلى محاولة هدم المتنبي عن طريق تجريده من الإبداع والسبق ، ووصمه بالتقليد والاتباع .

ولأبي القاسم إسماعيل بن عباد (المتوفى سنة ٣٨٥ هـ) موقف مشهور من المتنبي توضحه رسالته التي حاول بها الكشف عن مساوىء هذا الشاعر العظيم . ونراه يظهر حيادا مصطنعا حين يقول إن السرقة لا يعاب بها المتنبي (لاتفاق شعر الجاهلية عليها ، ولكن يعاب إن كان يأخذ من الشعراء المحدثين كالبحتري وغيره جل المعاني ، ثم يقول : لا أعرفهم ، ولم أسمع بهم)[٧٣] .

ونراه يقرر في موضع آخر من رسالته أن الشاعر المحدث الذي يسرق المتنبي شعره هو أبو تمام ، وأن ما يأخذه منه يسيء صياغته ؛ يقول : «وهو دائب السرقة منه ، ويأخذ عنه ، ثم يأخذ ما يسرقه في أقبح معنى كخريدة ألبست عباءة»[٧٤] .

كذلك شغل محمد بن الحسن بن المظفر الحاتمي (المتوفى سنة ٣٨٨) بموضوع السرقات أكثر من أي موضوع نقدي آخر ، بقصد الإقلال من شأن المتنبي ، كما ظهر واضحا في رسالتيه : الحاتمية والموضحة . وبذل الحاتمي في كتابه (حلية المحاضرة) جهدا كبيرا في حصر أنواع السرقات وعد مصطلحاتها ، وتبيان الفروق الدقيقة بينها ؛ فعد في كتابه تسعة عشر نوعا من السرقات ، ادعى أن أحدا من العلماء لم يسبقه إلى جمعها ، أو التفرقة بينها[٧٥] .

وإذا كان كتاب الحلية يمثل الجانب النظري في قضية السرقات عند الحاتمي ، فهو يوسع الرسالة الموضحة والرسالة الحاتمية للتطبيق .

أما الرسالة الأولى فقد وضح فيها التعنت الشديد فى استخراج مواضع الأخذ ، ولم يترك الحاتمى اصطلاحا من اصطلاحات السرقات دون أن يرمى به المتنبى ؛ فبعض معانيه (مسلوخ سلخ الإهاب) ، وهو (يحتذى قول فلان) ، أو (ينظر إلى معنى فلان) . وينسب إليه دائما التقصير فيما يسرق ، حتى لا يعترف له بفضيلة التحسين فيما أخذه .

ويحاول الحاتمى أن يرد نفسه إلى الموضوعية بعيدا عن الانفعال والتحيز فيقول بعد المجلس الأول : «وأنا أذكر إن شاء الله ما شجر بيننا ، وأشفعه بما تعلقت به عليه من سرقة وإحالة ، من لفظ هجين ، ومعنى فاسد . وأومىء إلى مواضع أحسن فيها من شعره ، وأنبه على معان يكاد يكون مخترعا لها ، وعلى معان أخذها فأحسن العبارة عنها والزيادة فيها ، متصرفا مع الحق فى جميع ما أقضى به ، لتكون هذه الرسالة جامعة مستوعبة كاشفة قناع اللبس فى أمره ، وخاتمة الدعاوى والتحامل عليه»[٧٦] . ولكنه ينسى ما أراده من الإنصاف وإظهار المزايا إلى جانب العيوب ، فلا يلبث أن يعاود هجومه بالمقارنة بين المتنبى وسابقيه من الشعراء فى معنى طول الليل[٧٧] .

ويخدعنا الحاتمى كما يخدع المتنبى حين يقول له : ومن أبكار معانيك :

فظنون مدحتهم قديما
وأنت بما مدحتهم مرادى

فيقول : وكان أبا نواس سمع هذا فقال :

وإن جرت الألفاظ منا بمدحة
لغيرك إنسانا فأنت الذى نعنى

وهذه سخرية مرة من الحاتمى ؛ فمعلوم أن أبا نواس يسبق المتنبى بما يزيد على قرن ونصف من الزمان ، وهو فى الحقيقة يستهدف معاودة استخراج سرقات المتنبى من سابقيه ، وتتضح لنا هذه السخرية فى قوله : «فسبحان من ذلل أعناق الكلام لك ، ووطأ كواهله ، وجمع شتيته ، وقاد لك المعانى بأزمتها حتى اخترعت منها ما قصرت عنه خواطر من تقدمك من فرسان الشعر وأمراء النظم والنثر»[٧٨] .

ويظل الحاتمى ماضيا على سننه فى استخراج المعانى المتشابهة المشتركة بين المتنبى وغيره من الشعراء التى يصمها بالسرقة ، دون محاولة تحليلها والموازنة بينها لمعرفة مواطن الجمال والقبح فيها ، حتى يورد على لسان المتنبى قوله : «رويدا أما ما نعيته علىّ من السرق ، فما يدريك أنى اعتمدته وكلام العرب آخذ بعضه برقاب بعض ، وآخذ بعضه من بعض ، والمعانى تختلج فى الصدور ، وتخطر للمتقدم تارة ، وللمتأخر أخرى ، والألفاظ مشتركة مباحة . وهذا أبو عمرو بن العلاء سئل عن الشاعرين يتفقان فى اللفظ والمعنى مع تباين ما بينهما ، وتقاذف المسافة بين بلاديهما ، فقال : تلك عقول رجال توافت على ألسنتها . وبعد فمن هذا الذى تعرى من الاتباع ، وتفرد بالاختراع والابتداع ، لا أعلم شاعرا جاهليا ولا إسلاميا إلا وقد احتذى واقتفى ، واجتذب واجتلب» . ثم يمضى المتنبى فى سرد الأمثلة على الأخذ الذى كان شائعا بين السابقين المتقدمين منذ الجاهلية[٧٩] .

ويرد عليه الحاتمى غير مسلم بما ذكره فيقول :

«أما قولك إن المعنى يعتلج فى الصدر فيخطر للمتقدم تارة وللمتأخر أخرى ، وإن الألفاظ مشتركة ، فليس الأمر كما تخيلته ، ولا الكلام كله مشترك ، ولا أن الأول ليس بأولى به من الآخر . ولو كان كذلك لسقطت فضيلة السابق ، ولبطلت مهلة المتقدم ، ولما قدمت شعراء الجاهلية على شعراء الإسلام ، وقدم الصدر الأول من الإسلاميين على الصدر الأول من المحدثين . وإنما حكم لهم بالفضل ، وسلم إليهم خصلة من أجل ما ابتدعوه من المعانى ، وسبقوا إليه من الاستعارات ، وابتكروه من التشبيهات الواقعة والأمثال الشاردة ، وذللوه من طرق الشعر الحَزْنة . ولما تعايروا بالسرق والاجتلاب والنقل والاجتذاب . . . وأما قولك : من هذا الذى تعرى من الاتباع والاحتذاء وسلوك الطريق التى تقدم إليها غيره من الشعراء ، فلعمرى إن الأمر على ما ذكرته ، إلا أنه لا يحمد من الكلام ما كان غابًا ، ولا من المعانى ما كان مكررا مرددا ، فلا يتسمح الشاعر بأن يكون جمهور شعره عند التصفح مسروقا ملصقا ، ومجموعا ملفقا ، ولا أن يكثر الاعتماد فى شعره ، ويتناصر السرق فى كلامه . ومن سبيل المحتذى أن يأخذ المعنى دون اللفظ ، ثم أن يطويه إن كان مكشوفا ، ويكشفه إن كان مستورا ، ويحسن العبارة عنه ، ويختار الوزن العذب له ، حتى يكون بالأسماع عبقا ، وبالقلوب علقا»[٨٠] .

وواضح من هذه المناقشة النقدية بين المتنبى والحاتمى — إن صح ما ذكره الحاتمى على لسان المتنبى — أن المتنبى يعرض وجهة نظر نقدية سليمة بالنسبة للمعانى المشتركة بين المتقدمين والمتأخرين ، وأن العبرة بالجودة الفنية بغض النظر عن التقدم الزمنى أو التأخر ، وأنه لا ينكر الاتباع والموارد ، وينفى السرقة الظاهرة التى تدل عليها الألفاظ المشتركة وحدها . لكن الحاتمى يتجاوز عن هذه الأسس النقدية الصحيحة ، وينقل المتنبى من تلك الدائرة الواسعة إلى دائرة خاصة به ، وكأنه يتهمه بأن جمهور شعره مسترق ، وأن معانيه مكررة معادة لا جديد فيها ، ثم ينهى كلامه بشروط السرقة الممدوحة ، أو فلنقل الأخذ الحسن — وهى التى التقى حولها النقاد من قبل — فيوحى لنا بأن المتنبى لم يلتزمها .

أما الرسالة الحاتمية ففيها يحصى الحاتمى أبيات المتنبى التى أخذ معانيها من أرسطو ، فكأنه يتهم المتنبى بأن معانيه الحكيمة الرائعة إنما هى مسروقة غير مبتدعة ، وأن مصدرها أقوال الفيلسوف اليونانى أرسطو ، تلك التى كانت قد ترجمت وتداولتها أيدى المثقفين ، مع أن الحاتمى يذكر فى مقدمة رسالته أنه كتبها للدفاع عن المتنبى ؛ يقول : «والذى بعثنى على تأليف هذه ، الألفاظ المنطقية والآراء الفلسفية التى أخذها أبو الطيب أحمد بن الحسين المتنبى ، منافرة خصومى فيه لما رأيت من نفور عقولهم عنه ، وتصغيرهم لقدره»[٨١] .

وطريقة الحاتمى فى هذه الرسالة أنه يورد قول أرسطو ، ثم يورد بيت المتنبى دون أى تعليق منه . ودراسة أقوال أرسطو ومقارنتها بأبيات المتنبى تدل على أن الحاتمى كان يتعسف أحيانا فى الحكم بالأخذ ؛ فليس هناك مثلا اتصال بين قول أرسطو : حركات الفلك تحيل الكائنات عن حقائقها ، وقول المتنبى :

ومن صحب الدنيا طويلا تقلبت
على عينه حتى يرى صدقها كذبا[٨٢]

كما أن بعض الأبيات الأخرى التى أوردها الحاتمى ذات صياغة

عربية لا أثر للفلسفة فيها ، وبعضها بعيد الصلة بأقوال أرسطو ، فمن ذلك بيت المتنبى :

وما انتفاع أخى الدنيا بناظره
إذا استوت عنده الأنوار والظلم

فالحاتمى يدعى أنه مأخوذ من قول أرسطو (باعتدال الأمزجة وتساوى الإحساس يفرق بين الأشياء وأضدادها)[٨٣] . مع أن صياغة البيت ومعناه لا أثر للفلسفة فيهما على الإطلاق .

وهناك أبيات أخرى أوردها الحاتمى تشهد صياغتها بالتأثر الفلسفى ، كما يشهد بذلك معناها أيضا ؛ فمن ذلك قول المتنبى :

يراد من القلب نسيانكم
وتأبى الطباع على الناقل

يذكر الحاتمى أنه مأخوذ من قول أرسطو (روم نقل الطباع من ردىء الأطماع شديد الامتناع)[٨٤] . ويرجح مندور أن تعبير (نقل الطباع) فلسفى حقا ، وأن المتنبى ربما أخذه من أرسطو[٨٥] .

والحاتمى ينسى (الإطار الثقافى) الذى يضم قراءات الشاعر وتجاربه ومشاهدته ، ويمده بالمعانى ، حين يتهم المتنبى بسرقة معانيه من أرسطو . ولاشك أن المتنبى اتصل بأقوال أرسطو وغيره وكانت جزءا من مكوناته الثقافية التى يمتاح منها شعره .

ومن الغريب أن نجد ناقدا متأخرا من رجال القرن الحادى عشر ، هو الشيخ يوسف البديعى (توفى سنة ١٠٧٣ هـ) ، يعد من مصادر الأخذ (نقل المعنى من غير اللغة العربية إليها) ، ويرى أن هذا النوع يجرى مجرى الابتداع لأن المعنى الأصلى غير موجود فى الشعر العربى ؛ فترجمة الشاعر للمعنى الأجنبى يضيف إلى الشعر العربى معنى مبتدعا جديدا[٨٦] .

وقد أسهم الناقد المصرى أبو محمد الحسن بن على بن وكيع التنيسى (المتوفى سنة ٣٩٣ هـ) فى نقد المتنبى على أساس قضية السرقات بكتابه (المنصف فى الدلالات على سرقات المتنبى) ، وقد كتب مقدمة أوضح فيها الأسس النقدية التى يستند إليها فى قضية السرقات ، وهى تقوم على إنكار ما يدعيه الشعراء المحدثون من اختراع البديع . وقد ساءه أن يعظم الناس المتنبى حتى قالوا : «ليس له معنى نادر ، ولا مثل سائر ، إلا وهو من نتائج فكره وأبو عذره ، وكان لجميع ذلك مبتدعا ، ولم يكن متبعا ، ولا كان لشىء من معانيه سارقا ، بل كان إلى جميعها سابقا ، فادعوا بذلك ما ادعاه لنفسه عن طريق التناهى فى مدحها ، لا على وجه الصدق عليها ، فقال :

أنا السابق الهادى إلى ما أقوله
إذ القول قبل القائلين مقول

وهذا تناه ومبالغة منه كاذبة»[٨٧] .

ويقرر ابن وكيع أن السرقة : «تعم جميع القائلين من الأولين والآخرين» فإذا كان المتنبى قد سلم منها فهذه «صفة تتجاوز الصفات وتكاد تشبه المعجزات ؛ ولو علم صدقها أبو الطيب عن نفسه ، لجعلها آية له عند تنبُّيه ؛ ودلالة على صحة ما أدعاه من تنويه ، يتحدى بها أهل دعوته ، أو لم يسمع النافون عنه أخذ الكلام من النثر والنظام قول الفرزدق : نحن معاشر الشعراء أسرق من الصاغة . أو ما سمعوا من قول الحكماء : من العبارة حسن الاستعارة »[٨٨] .

ويبدو أن أنصار المتنبى حين أسرفوا فى مدح ابتكاره لمعانيه ، كانوا يودون الإعلاء من شأنه ، وهذا هوالسبب ذاته الذى جعل ابن وكيع يسرف فى إنكار أى ابتكار فى معانى المتنبى وصياغته لها . وكلا الأمرين لا يثبت أمام النقد الصحيح . وقد حاول ابن وكيع قبل أن يمضى فى سرد سرقات المتنبى أن يقرر أنواعها ويحدد وجوهها ، ويعرف بما يوجب للسارق الفضيلة ، وما يلحق به الرذيلة . وقد جعل ما سماه السرقات المستحسنة عشرة أقسام : استيفاء اللفظ الطويل فى الموجز القليل ؛ نقل اللفظ الرذل إلى الرصين الجذل ؛ ونقل ماقبح مبناه دون معناه إلى ما حسن مبناه ومعناه ؛ عكس ما يصير بالعكس ثناء بعد أن كان هجاء ؛ استخراج معنى من معنى احتذى عليه وإن فارق ما قصد به إليه ، توليد كلام من كلام لفظهما مفترق ومعناهما متفق ؛ توليد معان مستحسنات فى ألفاظ مختلفات ؛ مساواة الآخذ المأخوذ منه فى الكلام ؛ مماثلة السارق المسروق منه فى كلامه بزيادته فى المعنى ما هو من تمامه ؛ رجحان السارق على المسروق منه بزيادة لفظه على لفظ من أخذ منه .

كذلك جعل أقسام السرقة المذمومة عشرة نقض بها الأقسام السابقة . والواقع أننا لا نجد جديدا يضيفه ابن وكيع إلى نظرية السرقات بهذه التقسيمات التفصيلية ، مع خلطه فيها ؛ فالقسم السابع لا يختلف عن السادس فى شىء ، وكذلك التاسع والعاشر . أما القسم الثامن فليس من السرقات المستحسنة . وحين طبق ابن وكيع أقسام السرقات المحمودة والمذمومة على شعر المتنبى بدا شديد التعنت ؛ حتى صح ما قاله ابن رشيق عن كتابه : «وسماه كتاب المنصف مثلما سمى اللديغ سليما ؛ وما أبعد الإنصاف منه»[٨٩] .

وينتمى أبو سعيد محمد بن أحمد العميدى (المتوفى سنة٤٣٣هـ) إلى هذه الحركة المعادية للمتنبى التى استخدمت السرقات سلاحا فى محاولة هدمه ؛ وقد بدأ كتابه (الإبانة عن سرقات المتنبى لفظا ومعنى) بتقرير صعوبة الحكم على معنى ما بأنه مسروق ؛ إلا لمن أحاط بدواوين الشعراء الجاهليين والمخضرمين والمحدثين[٩٠] . وهذا قول سديد ؛ ولكن العميدى قد أغفله حين حكم على أبيات المتنبى بالسرقة ، وكأنه يدعى إحاطته بشعر الأولين والآخرين . ثم نراه يتحدث عن وجوه الأخذ الحسن فيحصرها فى المواضع التالية : نقل الأغراض ؛ إخفاء طرق السلب ؛ تغميض مواضع القلب ؛ تغيير الصنعة والترتيب ؛ إبدال البعيد بالقريب ؛ إتعاب الخاطر فى التثقيف والتهذيب . وواضح أن العميدى لا ينكر استغناء الشعراء عن السرقة بمعناها الصحيح ؛ وكل ما يهمه توجيه العناية إلى تحسينها وتزيينها ، ويغضى فى سبيل ذلك عن مبدأ التحوير الفنى ؛ بل هو يدعو إلى التلفيق الذى لا يصلح أساسا لفن عظيم .

كذلك ينكر الدوافع التى يمكن أن تؤثر فى إيجاد تماثل فى المضامين ؛ وذلك حين أنكر المواردة أو اتفاق الخواطر[٩١] . وهو بهذا الإطار النظرى الذى وضع فيه قضية السرقات ، قد تحامل على فن المتنبى تحاملا قاسيا ، وأراد أن يبين أن معانى المتنبى غير مبتدعة ؛ ولهذا لا يستحق أن يتقدم غيره من الشعراء .

ويعد الفصل الذى كتبه القاضى على بن عبد العزيز الجرجانى (المتوفى سنه٣٩٢ هـ) عن السرقات فى كتابه (الوساطة بين المتنبى وخصومه) الذى أسهم به فى الحركة النقدية التى دارت حول المتنبى ، من الأصول التى بنيت عليها نظرية السرقات فى النقد العربى ؛ فهو لا يدعى القدرة على الإحاطة بجميع السرقات أو إمكان تمييزها ؛ وهو يدعو إلى التحرز فى الحكم بالسرقة والتحفظ فى ادعائها ، كما أنه يقرر أنه لا يستطيع الحكم على معنى ما بأنه مبتكر مبتدع ؛ يقول القاضى فى ذلك : «وليس لك أن تلزمنى تمييز ذلك وإفراده والتنبيه عليه بأعيانه كما فعله كثير ممن استهدف للألسن ، ولم يحذر من جناية التهجم ، فقال : معنى فرد وبيت بديع ، ولم يسبق فلان إلى كذا ، وانفرد فلان بكذا ، لأنى لم أدع الإحاطة بشعر الأوائل والأواخر»(٩٢) .

وسرد القاضى أنواع السرقات وهى : السرق ، الغصب ؛ الإغارة ؛ الاختلاس ؛ الإلمام ؛ الملاحظة ؛ المشترك الذى لا يجوز ادعاء السرق فيه ؛ المبتذل الذى ليس أحد أولى به ؛ المختص الذى حازه المبتدىء فملكه سواء أكان معنى أم صياغة(٩٣) . ويضيف إلى ذلك فى موضع آخر اصطلاح (النقل) الذى يعنى به نقل المعنى المأخوذ من غرض لآخر ، واصطلاح (القلب) ويعنى به النقض ، ويضرب له مثالا قول المتنبى :

أأحبه وأحب فيه ملامة
إن الملامة فيه من أعدائه

ويقول القاضى : إنما نقض قول أبى الشيص :

أجد الملامة فى هواك لذيذة
حبا لذكرك فليلمنى اللوم(٩٤)

ويحذر القاضى من ظن السرقة فى الظاهر من الألفاظ والمعانى ؛ يقول فى ذلك : «وأول ما يلزمك فى هذا الباب ألا تقصر السرقة على ما ظهر ودعا إلى نفسه ، دون ما كمن ونضح عن صاحبه ، وألا يكون همك فى تتبع الأبيات المتشابهة والمعانى المتناسخة طلب الألفاظ والظواهر ، دون الأغراض والمقاصد»(٩٥) .

وبناء على نظرة القاضى النقدية الصحيحة لقضية السرقات نراه ينفى وجودها فى حالات كثيرة ؛ منها توارد الخواطر ، فهو يقول : إن الشاعر المحدث إذا وافقشعره بعض ما قيل أو اجتاز منه بأبعد طرف ، قيل : سرق بيت فلان ، وأغار على قول فلان «ولعل ذلك البيت لم يقرع سمعه قط ، ولامر بخلده ، كأن التوارد عندهم ممتنع ، واتفاق الهواجس غير ممكن»(٩٦) . ومنها وجود معنى مشترك عام الشركة ؛ يقول القاضى : «فمتى نظرت فرأيت أن تشبيه الحسن بالشمس والبدر ، والجواد بالغيث والبحر ، والبليد البطىء بالحجر والحمار ، والشجاع الماضى بالسيف والنار ، والصب المستهام بالمخبول فى حيرته ، والسليم فى سهره والسقيم فى أنينه وألمه ــ أمور متقررة فى النفوس ، متصورة للعقول ، يشترك فيها الناطق والأبكم ، والفصيح والأعجم ، والشاعر والمفحم ، حكمت بأن السرقة عنها منتفية ، والأخذ بالاتباع مستحيل ممتنع»(٩٧) . ومنها المعنى المخترع الذى تدوول حتى استفاض فحمى عن نفسه السرق ، وأزال عن صاحبه مذمة الأخذ ، كما يشاهد ذلك فى تمثيل الطلل بالكتاب ، والبرد ، والفتاة بالغزال فى جيدها وعينيها ، كذلك لا يعد القاضى من السرقات احتذاء المثال(٩٨) .

ومع أن القاضى الجرجانى يؤمن بفكرة استنفاد الأولين للمعانى ، فإنه يعتقد أن القدماء قد قصرت بهم ثقافتهم عن التوصل إلى بعض المعانى ؛ فهو مؤمن بتأثير العصر الزمنى ، وبوجود الأصالة الفنية بين المحدثين ، فتكرار المعنى لا ينفى تلك الأصالة عنهم ؛ ولهذا فالسرقة أو فلنقل تشابه المعنى أو اتحاده يمكن أن يكون موضع التقدير إذا أحدث فيه الشاعر اللاحق زيادة ، أو اختصارا فى صياغته ، أو براعة فى التعبير عنه . وقد فضل القاضى أبياتا كثيرة لمحدثين على أصول أبياتها عند الأقدمين لأنها « أملح لفظا وأصح سبكا »(٩٩) .

كذلك كان لأبى هلال العسكرى (المتوفى سنة ٣٩٥هـ) إسهام متميز فى إرساء القواعد النقدية لقضية السرقات ، وقد جعل المعانى فى الشعر على ضربين : الأول يبتدعه صاحب الصناعة من غير أن يكون له إلمام يقتدى به فيه والآخر يحتذيه على مثال متقدم(١٠٠) . ويقرر أن الشعراء لا غنى لهم عن تناول معانى المتقدمين ، وأن المعانى مشتركة بين العقلاء ، وإنما يتفاضل الناس فى الألفاظ ورصفها ، وتأليفها ونظمها(١٠١) . وهو يستند فى هذه النظرة النقدية المهمة على القول المشهور للجاحظ « المعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى والعربى ، والقروى والبدوى ، وإنما الشأن فى إقامة الوزن وتخير اللفظ ، وسهولة المخرج ، وفى صحة الطبع وجودة السبك ؛ فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير»(١٠٢) .

ويؤمن أبو هلال بتوارد الخواطر(١٠٣) وبالأخذ الحسن كما قرره النقاد السابقون ، وبأثر البيئة فى تشابه المعانى ؛ فهو يقول : «وإذا كان القوم فى قبيلة واحدة ، وفى أرض واحدة ، فإن خواطرهم تقع متقاربة ، كما أن أخلاقهم وشمائلهم تكون متضارعة»(١٠٤) . فهو إذن يدرك أثر الإطار الثقافى فى وجود هذا التشابه فى المعانى ، كما يدرك الإطار الشعرى حين نراه يجعل المعانى على ضربين : مبتدع ومولد ، وينتبه إلى أن المعنى المبتدع يكون انفعاليا ؛ فهو يقع للأديب (عند الخطوب الحادثة ، وينتبه له عند الأمور الطارئة)(١٠٥) ، ومع إيمانه بوجود المعانى المبتدعة يقرر أنه «ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعانى ممن تقدمهم والصب على قوالب من سبقهم»(١٠٦) .

ومن القمم النقدية الشامخة أبو على الحسن بن رشيق القيروانى (المتوفى سنة٤٥٦هـ) ، وقد أسهم إسهاما عظيما فى تثبيت الأبعاد النظرية لقضية السرقات بكتابيه : «العمدة فى صناعة الشعر ونقده» ، و«قراضة الذهب فى نقد أشعار العرب» .

ومن الممكن أن نقول إن نظرات ابن رشيق فى هذه القضية فى كتابه العمدة تستوعب جميع الأفكار التى سبقته ، ويضيف إليها بعض أفكاره الخاصة . وقد بدأ بتقسيم المعانى صنفين : مخترع لم يسبق قائله إليه ، ومولد يستخرجه الشاعر من معنى شاعر تقدمه ، أو يزيد فيه زيادة ، ولا يقال له سرقة(١٠٧) . على أن ابن رشيق يضيف إلى ذلك أن الشعراء لا زالوا يخترعون إلى عصرنا هذا ، أى أنه يؤمن بأن المعانى لم تستنفد كما سبق أن قرر بعض النقاد .

وهو يهتم بتحديد المصطلحات النقدية المستخدمة فى السرقات ؛ فيوضح الفرق بين (الاختراع) و(الإبداع) مع أن معناهما فى العربية واحد ، وينتهى من تحليله إلى أن الاختراع للمعنى ، والإبداع للفظ(١٠٨) .

ثم يسرد سلسلة المصطلحات التى تدل على أنواع السرقات ، وهو ينقلها من كتاب (حلية المحاضرة) للحاتمى ، دون أن يقرها ؛ فهو يقول إنها «ألقاب محدثة ليس لها محصول إذا حققت ، فكلها قريب من قريب ، وقد استعمل بعضها فى مكان بعض»(١٠٩) . ثم يذكر مواضع الأخذ الحسن والقبيح فلا يضيف شيئا إلى ما قرره النقاد قبله . ويهتم ابن رشيق بنوع آخر من السرقات يجعله من أجَلّها وهو نظم النثر ، وقد اهتم النقاد بهذا النوع وأخرجوه من حد السرقة ، بخاصة إذا كان النثر مترجما بوصفه إثراء للأدب العربى . ومما ذكره ابن رشيق من أمثلته قول عيسى عليه السلام : تعملون السيئات وترجون أن تجازوا عليها بمثل ما يجازى به أهل الحسنات ، أجل لا يجنى الشوك من العنب .

أخذه صالح بن عبد القدوس فقال :

إذا وترت امرءا فاحذر عداوته
من يزرع الشوك لا يحصد به عنبا

ويعقب ابن رشيق على ذلك بقوله : «فما جرى هذا المجرى لم يكن على سارقه جناح عند الحذاق»(١١٠) .

ويسلك ابن رشيق سبيلا آخر فى دراسة السرقات فى رسالته (قراضة الذهب فى نقد أشعار العرب) ؛ إذ يحصر السرقات فى الأنواع البديعية ، ويجعل « المطابقة والتجنيس أنضح سرقة من غيرها ؛ لأن التشبيه وما شاكله يتسع فيه القول ، والمجانسة والتطبيق يضيق فيما تناوله اللفظ»(١١١) .

وفى هذه الرسالة إشارات نقدية ذكية فى تحليل قضية السرقات ، تبين أن ابن رشيق كان مدركا لإمكان استمداد الشاعر بطريقة لا شعورية من المختزن بذاكرته ، وأن رواية الشعر تؤثر فى تشابه الإنتاج الأدبى ، فهو يقول «يمر الشعر بمسمعى الشاعر لغيره ، فيدور فى رأسه ، أو يأتى عليه الزمان الطويل ، فينسى أنه سمعه قديما . . وربما كان ذلك اتفاق قرائح وتحكيكا من غير أن يكون أحدهما أخذ عن الآخر» . ويجعل ابن رشيق الفرزدق مثالا لذلك لأنه كان « راوية للشعر مكثرا منه»(١١٢) .

ويضيف ابن رشيق شيئا جديدا حقا جديرا بالإعجاب والتسجيل ، وهى فكرة تختص بشعرنا العربى المحدد بالوزن والقافية الموحدة ، إذ يقول : «والذى أعتقده وأقول به ، إنه لم يخف على حاذق بالصنعة أن الصانع إذا صنع شعرا ما وقافية ما لمن قبله ، وكان من الشعراء من له شعر فى ذلك الوزن وذلك الروى ، وأراد المتأخر معنى به فأخذ فى نظمه ، أن الوزن يحضره والقافية تضطره ، وسياق الألفاظ يحدوه حتى يورده كلام الأول نفسه ومعناه ، حتى كأنه سمعه وقصد سرقته ، وإن لم يكن سمعه قط»(١١٣) .

وبعد قرون نجد (جويو) يشير إلى تلك الحقيقة التى سبق أن أشار إليها ابن رشيق ؛ فهو يقول : «إن الشاعر مع قيد القافية الموحدة ، تصعب عليه الجدة والأصالة ، وهذا هو السبب الذى يحدو بعضهم إلى نشدان الأصالة والجدة فى الإتيان بمعان وصور زائفة ، كما فعل (بودلير) وأتباعه فى كثير من الأحيان ، فلا أسهل من استخلاص شىء جديد من كلمات قديمة وقواف قديمة تربطها ربطا مستحيلا سخيفا»(١١٤) .

ويأتى بعد ذلك الناقد العظيم أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجانى (المتوفى سنة ٤٧١ هـ) فنراه فى كتابه (أسرار البلاغة) يجعل المعانى قسمين : الأول عقلى «تتفق العقلاء على الأخذ به ، والحكم بموجبه ، فى كل جيل وأمة ، ويوجد له أصل فى كل لسان ولغة»(١١٥) ؛ فمثلا قول المتنبى :

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى
حتى يراق على جوانبه الدم

«معنى معقول لم يزل العقلاء يقضون بصحته ، ويرى العارفون بالسياسة الأخذ بسنته ، وبه جاءت أوامر الله سبحانه ، وعليه جرت الأحكام الشرعية والسنن النبوية ، وبه استقام لأهل الدين دينهم . . »(١١٦) .

والمعنى الثانى تخييل ، وهو الذى «لا يمكن أن يقال إنه صدْقٌ ، وإن ما أثبته ثابت وما نفاه منفى»(١١٧) ، ويقول عبد القاهر إن هذا القسم لا يحيطه تقسيم لأنه كثير المسالك ، ويمثل له بقول أبى تمام :

لا تنكرى عَطَلَ الكريم من الغنى
فالسيل حرب للمكان العالى

هذا هو تقسيم عبد القاهر للمعانى ، وهو فى الواقع قد فلسف تقسيم النقاد السابقين للمعانى إلى معنى عام مشترك ، ومعنى خاص ؛ فأطلق عبد القاهر على القسم الأول (المعنى العقلى) ، وعلى القسم الثانى (المعنى التخييلى) ، وعلى هذا الأساس تنفى السرقة عن المعنى العقلى ولا تكون إلا فى المعنى التخييلى ، وإن كان عبد القاهر سينفى السرقة عن هذا المعنى أيضا .

ويستخدم عبد القاهر نظريته فى النظم فى تقرير مدلول هذين القسمين ؛ فهو يقول إن المشترك العامى والظاهر الجلى الذى قرر أن التفاضل لا يدخله ، والتفاوت لا يصح فيه «إنما يكون كذلك منه ما كان صريحا ظاهرا لم تلحقه صنعة ، وساذجا لم يعمل فيه نقش ؛ فأما إذا ركب عليه معنى ، ووصل به لطيفة ، ودخل إليه من باب الكناية والتعريض ، والرمز والتلويح ، فقد صار بما غير من طريقته واستؤنف من صورته ، واستجدله من المعرض ، وكسى من ذلك التعرض - داخلا فى قبيل الخاص الذى يُتملك بالفكرة والتعمل ، ويتوصل إليه بالتدبر والتأمل»(١١٨) .

ومعنى هذا أن عبد القاهر يقرر عموم الشركة فى المعانى المجردة ، ولكن الصياغة تخرج هذه المعانى من العموم إلى الخصوص ، وقد جعل من هذه الفكرة أساسا ثابتا للحكم على المعانى ، ورفع من شأن الصورة الشعرية حين جعلها أساسا للجمال الفنى الذى يبدعه الشاعر ، فيستحق به المعنى حتى لو كان هذا المعنى مكررا مشتركا . وذلك لأنه قد أتى به كما يقول «من طريق الخلابة فى مسلك السحر ومذهب التخييل فصار لذلك غريب الشكل بديع الفن منيع الجانب لا يدين لكل أحد»(١١٩) .

ويتناول عبد القاهر بعد ذلك تأثير هذا التصوير الفنى الذى يبدع به الشاعر المعنى فيقول « فالاحتفال والصنعة فى التصويرات التى تروق السامعين وتروعهم ، والتخييلات التى تهز الممدوحين وتحركهم وتفعل فعلا شبيها بما يقع فى نفس الناظر إلى التصاوير التى يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش ، أو بالنحت والنقر ، فكما أن تلك تعجب وتخلب ، وتروق وتؤنق وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم

تكن قبل رؤيتها ، ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه ولا يخفى شأنه»(١٢٠) .

وبإدراك عبد القاهر لهذا التأثير النفسى الذى يحدثه التصوير الفنى للمعنى المشترك ، يصل تقسيم النقاد للمعانى إلى ثمانية ، ويعرف على وجه التحديد المعنى المشترك بين الناس الذى لا يجوز ادعاء السرقة فيه ، والمعنى المبتدع الخاص الذى ينحصر فيه ادعاء السرق ، وإن كان عبد القاهر لا يرى هذا الادعاء بل يجوِّز فيها الاختصاص والسبق ، وأن يجعل فيه سلف وخلف ، ومفيد ومستفيد ، وأن يقضى بين القائلين فيه بالتفاضل والتباين .

وقد هاجم عبد القاهر النقاد الذين بالغوا فى ادعاء السرقة والاحتذاء ونسوا أن الاحتذاء سبيل كل مبتدىء ، ولم يفرقوا بين الأمرين ؛ فالسرقة شىء ، والاحتذاء شىء آخر ، كذلك لم يهتموا بغير اللفظ والمعنى وجهلوا «أن من شأن المعانى أن تختلف عليها الصور وتحدث فيها خواص ومزايا من بعد أن لا تكون ؛ فإنك ترى الشاعر قد عمد إلى معنى مبتذل فصنع فيه ما يصنع الصانع الحاذق إذ هو أغرب فى صنعة خاتم وعمل شنف وغيرهما من أصناف الحلى ، فإن جهلهم بذلك من حالها هو الذى أغواهم واستهواهم وورطهم فيما تورطوا فيه من الجهالات وأداهم إلى التعلق بالمحالات،وذلك أنهم لما جهلوا شأن الصورة وضعوا لأنفسهم أساسا وبنوا على قاعدة فقالوا إنه ليس إلا المعنى واللفظ ولا ثالث»(١٢١)

ولا شك أن عبد القاهر قد وصل إلى علة حقيقية فى قضية السرقات ؛ فليس الأمر مجرد لفظ ومعنى ، وإنما هو صياغة وتصوير أيضا . ولهذا كان المبدأ الذى أخذ به النقاد السابقون فى السرقات وهو أن من أخذ معنى عاريا فكساه لفظا من عنده كان أحق به ، غير صحيح طبقا لنظرية عبد القاهر ، وهو يرد هذا المبدأ على النقاد فيقول : «الاستعارة عندكم مقصورة على مجرد اللفظ ولا ترون المستعير يصنع بالمعنى شيئا وترون أنه لا يحدث فيه مزية على وجه من الوجوه، وإذا كان كذلك فمن أين ـ ليت شعرى ـ يكون أحق به ؟»(١٢٢) .

ويجمل عبد القاهر فكرته فى حقيقة الأخذ طبقا لنظريته فى النظم فيقول : «كما لا تكون الفضة أو الذهب خاتما أو سوارا أو غيرهما من أصناف الحلى بأنفسها ، ولكن بما يحدث فيها من الصورة ، كذلك لا تكون الكلم المفردة التى هى أسماء وأفعال وحروف كلاما وشعرا من غير أن يحدث فيها النظم الذى حقيقته توخى معانى النحو وأحكامه ، فإذن ليس لمن يتصدى لما ذكرنا من أن يعمد إلى بيت فيضع مكان كل لفظة منها لفظة فى معناها إلا أن يترك عقله ويستخف،ويعد معه الذى حكى أنه قال : إنى قلت بيتا هو أشعر من بيت حسان ، قال حسان :

يُغْشَوْن حتى ما تهر كلابهم
لا يسألون عن السواد المقبل

وقلت :

يغشون حتى ما تهر كلابهم
أبداً ولا يَسْألون من ذا المقبل

فقيل : هو بيت حسان ولكنك قد أفسدته»(١٢٣) .

وعلى أساس نظرية عبد القاهر فى السرقات نراه يجعل المعنى المشترك المتداول بين الآخذ والمأخوذ منه قسمين : الأول «ترى فيه أحد الشاعرين قد أتى بالمعنى غفلا ساذجا وترى الآخر قد أخرجه فى صورة تروق وتعجب ، ويكون ذلك إما لأن متأخرا قصر عن متقدم ، وإما لأن هدى متأخر لشىء لم يهتد إليه المتقدم»(١٢٤) . والثانى : «ترى كل واحد من الشاعرين قد صنع فى المعنى وصور ، وهذا يدل على أن المعنى ينتقل من صورة إلى صورة»(١٢٥) . وعبد القاهر فى هذاالنوع لا يهتم بالبحث عن سارق المعنى من الآخر ، ولكنه يحصر اهتمامه فى فكرة تصوير المعنى على أساس أن (الشعر صناعة وضرب من التصوير) كما سبق أن قرر الجاحظ . ويعد عبد القاهر المعنى الواحد الذى يفرغه كل شاعر فى صورة تختلف عن الأخرى ، كالأشياء التى يجمعها جنس واحد ، ثم تفترق بخواص ومزايا وصفات ، كالخاتم والخاتم ، والشنف والشنف،والسوار والسوار،وسائر أصناف الحلى التى يجمعها جنس واحد ، ثم يكون بينها الاختلاف الشديد فى الصنعة والعمل»(١٢٦) .

ولا شك أن عبد القاهر قد وضع الإطار الصحيح والأبعاد السليمة لقضية السرقات ، ونفى عنها كثيرا من الأحكام المضطربة ، وجعلها نظرية نقدية يدرك عن طريقها الجمال الفنى بحيث لا تصير تتبعا قائما على التشابه ، بل فكرا يستفيد بفكر ، وتعبيرا تبدعه العبقرية الخاصة لكل شاعر .

(إشارات الهوامش)

(١) انظر : J. W.H.Atkins: Literary Criticism in Antiquity; Vol. 1 Greek. p. 97.

(٢) انظر نفسه : Vol: Greco — Roman, p. 78. p. 62.

(٣) نفسه :

(٤) انظر : Dictionary of World Literature: p. 436.

(٥) انظر : W. A. Edwards: Plagierism: p. 95.

(٦) انظر : Encyclopaedia Britannica: Plagiarism .

(٧) انظر : الوساطة بين المتنبى وخصومه للقاضى على بن عبد العزيز الجرجانى بتحقيق البجاوى وأبى الفضل إبراهيم ، ط . مطبعة دار إحياء الكتب العربية سنة ١٩٥١ م . ص : ٢١٤ .

(٨) انظر : الموازنة بين الطائيين لأبي الحسن بشر الآمدي ـ نشرة محمود توفيق الكتبي ـ ط . مطبعة حجازي بالقاهرة ١٩٤٢ م . ص :١٢٣ .
(٩) نفسه : ٢٧٦ .
(١٠) انظر : العمدة في صناعة الشعر ونقده للحسن بن رشيق القيرواني ، نشرة محمد بدر الدين النعساني ط . مطبعة السعادة بالقاهرة سنة ١٩٠٧ م ، ٢ : ٢١٥ .
(١١) انظر طبقات فحول الشعراء لمحمد بن سلام الجمحي بتحقيق محمود شاكر ، مطبعة المدني ١٩٧٤ ، ٢ : ٧٣٣ ، ٧٣٤ .
(١٢) انظر الشعر والشعراء لابن قتيبة ط . مطبعة بريل في ليدن سنة ١٩٠٢ م ـ نشرة دي جويه ص ٥٤ .
(١٣) نفسه : ٥٣ .
(١٤) انظر : المنصف في الدلالات على سرقات المتنبي لابن وكيع التنيسي نقلا عن النسخة الخطية في مكتبة برلين : ورقة ٨ .
(١٥) اللسان مادة جلب . وقد فسره ابن الأعرابي بقوله : معناه أجتلب شعرى من غيرى ؛ أى أسرقه وأستمده .
(١٦) معاهد التنصيص لعبد الرحيم العباسي ط . المطبعة البهية المصرية سنة ١٣١٦ هـ ، ٢ : ١١٢ .
(١٧) انظر : شرح المقامات الحريرية لأبي العباس الشريشي ، ط . بولاق ـ القاهرة سنة ١٣٥٠ هـ : ٣٥٥ .
(١٨) انظر ديوان حسان بن ثابت بتحقيق سيد حنفي حسنين ، نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب : ١٨٩ .
(١٩) انظر طبقات فحول الشعراء ، ١ : ٥٨ .
(٢٠) نفسه ١ : ٥٥ ، والشعر والشعراء : ١٤ .
(٢١) انظر : الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب المتنبي وساقط شعره لأبي علي محمد بن الحسن بن المظفر الحاتمي ـ بتحقيق محمد يوسف نجم ـ نشر دار صار ـ بيروت سنة ١٩٦٥ : ٥١ .
(٢٢) انظر : شرح المقامات الحريرية : ٣٥٦ .
(٢٣) انظر ديوان أبي تمام بتحقيق عبده عزام ونشر دار المعارف بمصر ٤ : ٣٠٨ ، ٣٠٩ .
(٢٤) انظر ديوانه بتحقيق حسين نصار ونشر الهيئة المصرية العامة للكتاب ١ : ٢٦٩ ـ ٢٧٤ .
(٢٥) انظر : معاهد التنصيص ٢ : ١١٣ ، ١١٤ .
(٢٦) انظر : شرح المقامات الحريرية : ٣٥٦ .
(٢٧) انظر : المقامة الشعرية .
(٢٨) انظر فوات الوفيات لابن شاكر الكتبي ٢ : ٢٧٢ .
(٢٩) انظر : تاريخ النقد الأدبي عند العرب لطه أحمد إبراهيم ط . مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٣٧ م :١٧٨ .
(٣٠) انظر : النقد المنهجي عند العرب للدكتور محمد مندور ، نشر مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٤٨ م : ٣٠٧ .
(٣١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب لطه إبراهيم : ١٧٧ .
(٣٢) انظر : الفهرست لابن النديم نشرة جوستاف فلوجل ط . ليبزج سنة ١٨٧٢ م : ٧١ .
(٣٣) نفسه : ٧٣ .
(٣٤) انظر : معجم الأدباء لياقوت الحموي ، مطبوعات دار المأمون لأحمد فريد رفاعي سنة ١٩٣٨ ، ١١ : ١٦٤ .
(٣٥) انظر الفهرست : ١٤٦ ، ومعجم الأدباء ٣ : ٩٠ .
(٣٦) انظر : الحيوان لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ـ نشرة عبد السلام هارون ٣ : ٣١١ .
(٣٧) انظر : الشعر والشعراء : ١٣ .
(٣٨) نفسه : ٤٠ .
(٣٩) نفسه : ٥٣ ، ٥٤ .. الخ .
(٤٠) نفسه : ٥٥ .
(٤١) انظر : الشعر والشعراء : ١٣٠ .
(٤٢) نفسه : ٥٢٨ .
(٤٣) انظر طبقات الشعراء المحدثين لعبد الله بن المعتز بتحقيق عبد الستار فراج ـ نشر دار المعارف بمصر ١٩٥٦ م : ١٤٢ .
(٤٤) انظر : معجم الأدباء ٧ : ٩١ .
(٤٥) نظر : الموازنة : ١٠٠ .
(٤٦) انظر : الفهرست : ١٤٩ ، معجم الأدباء ٧ : ٧٥ .
(٤٧) انظر : الموازنة : ٢٧٧ .
(٤٨) انظر : سرقات أبي نواس لمهلهل بن يموت بن المزرع بتحقيق الدكتور محمد مصطفى هدارة ـ نشر دار الفكر العربي سنة ١٩٥٧ : في مواضع مختلفة .
(٤٩) عيار الشعر لأبي الحسن محمد بن أحمد بن طاطبا العلوي نشر طه الحاجري ومحمد زغلول سلام ـ المكتبة التجارية بالقاهرة : ١٨ .
(٥٠) نفسه .
(٥١) نفسه .
(٥٢) نفسه : ٢٠ .
(٥٣) مبادىء علم النفس العام للدكتور يوسف مراد ط . دار المعارف بمصر ١٩٥٤ : ٢٤٨ .
(٥٤) انظر Allen, Walter : Writers on Writing, Phonix House London 1948 :p.81.
(٥٥) نفسه : p. 46.
(٥٦) انظر : Plagiarism: 4
(٥٧) أخبار أبي تمام لأبي بكر محمد بن يحيى الصولي ط . مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٣٧ : ٥٣ .
(٥٨) انظر : الفهرست : ١٥٥ ، ومعجم الأدباء ٨ : ٨٥ .
(٥٩) انظر : معجم الأدباء ٨ : ٨٨ .
(٦٠) الموازنة : ٢٧٦ .
(٦١) نفسه .
(٦٢) الموازنة : ٣٢١ .
(٦٣) نفسه : ١٤٢ .
(٦٤) نفسه : ٤٥ .
(٦٥) نفسه : ٧ .
(٦٦) نفسه : ١٤ .
(٦٧) نفسه : ٧ .
(٦٨) نفسه : ٤٦ .
(٦٩) انظر الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء لأبي عبيد الله بن عمران المرزباني ، ط . المطبعة السلفية بالقاهرة سنة١٣٤٣ هـ : ١٢ .
(٧٠) نفسه : ٢٩٣ .
(٧١) نفسه : ١٠٦ .
(٧٢) نفسه : ٣١٢ .
(٧٣) انظر : الكشف عن مساوىء شعر المتنبي لأبي القاسم إسماعيل بن عباد ـ نشرة مكتبة القدسي سنة ١٣٤٩ هـ : ١١ .
(٧٤) نفسه : ٢١ .
(٧٥) انظر : حلية المحاضرة لمحمد بن الحسن الحاتمي ـ نسخة القرويين المخطوطة بفاس رقم ٤٣٣٤ : ورقة ٨ .
(٧٦) انظر : الموضحة : ٩٧ .
(٧٧) نفسه : ٩٨ ـ ١٠١ .
(٧٨) نفسه : ١٠٤ ، ١٠٥ .
(٧٩) الموضحة : ١٤٣ ـ ١٤٩ .
(٨٠) نفسه : ١٤٩ ـ ١٥٢ .
(٨١) الرسالة الحاتمية ضمن مجموعة (التحفة البهية والطرفة الشهية) ط . مطبعة الجوائب بالقسطنطينية سنة ١٣٠٢ هـ : ١٤٤ .

(٨٢) نفسه : ١٤٦ .
(٨٣) نفسه .
(٨٤) نفسه : ١٤٨ .
(٨٥) النقد المنهجى عند العرب : ١٧٦ .
(٨٦) انظر : الصبح المنبى عن حيثية المتنبى ـ للشيخ يوسف البديعى ـ نشر مكتبة عرفة بدمشق ـ ط . مطبعة الاعتدال سنة ١٣٥٠ هـ : ١٢٠ .
(٨٧) انظر : المنصف فى الدلالات على سرقات المتنبى : ورقة ٢ .
(٨٨) نفسه : ورقة ٣ .
(٨٩) العمدة ٢ : ٢١٦ .
(٩٠) الإبانة عن سرقات المتنبى لفظا ومعنى لأبى سعيد محمد بن أحمد العميدى ، بتحقيق إبراهيم الدسوقى البساطى ـ نشر دار المعارف بمصر ١٩٦١ م : ٣ .
(٩١) الإبانة : ٩ .
(٩٢) انظر : الوساطة : ١٦٠ .
(٩٣) نفسه : ١٨٣ .
(٩٤) نفسه : ٢٠٦ .
(٩٥) نفسه : ٢٠١ .
(٩٦) نفسه : ٥٢ .
(٩٧) نفسه : ١٨٣ .
(٩٨) نفسه : ٢١١ .
(٩٩) نفسه : ٢١٦ .
(١٠٠) انظر : كتاب الصناعتين لأبى هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكرى ، بتحقيق البجاوى وأبى الفضل إبراهيم : ٦٩ .
(١٠١) نفسه : ١٩٦ .
(١٠٢) الحيوان : ١ : ٤ .
(١٠٣) انظر : كتاب الصناعتين : ١٩٦ .
(١٠٤) كتاب الصناعتين : ٢٣٠ .
(١٠٥) نفسه : ٦٩
(١٠٦) نفسه : ١٩٦ .
(١٠٧) العمدة ١ : ١٧٦ .
(١٠٨) نفسه ١ : ١٧٧ .
(١٠٩) نفسه ٢ : ٢١٥ .
(١١٠) نفسه ٢ : ٢٢٤ .
(١١١) قراضة الذهب فى نقد أشعار العرب للحسن بن رشيق القيروانى ـ نشر الخانجى ط . مطبعة النهضة بمصر سنة ١٩٢٦ م : ١٨ .
(١١٢) نفسه : ٤٢ .
(١١٣) نفسه : ٤٣ .
(١١٤) مسائل فلسفة الفن المعاصرة لجويو ، وترجمة سامى الدروبى ـ نشر دار الفكر العربى سنة ١٩٤٨ : ١٧٦ .
(١١٥) أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجانى ط . مطبعة الاستقامة بالقاهرة سنة ١٩٤٨ م : ٢٩٩ .
(١١٦) نفسه : ٣٠١ .
(١١٧) نفسه : ٣٠٢ .
(١١٨) نفسه : ٣٨٦ .
(١١٩) نفسه : ٣٨٨ .
(١٢٠) نفسه : ٣٨٩ .
(١٢١) دلائل الإعجاز : ٣٦٨ .
(١٢٢) نفسه : ٣٧٠ .
(١٢٣) نفسه : ٣٧٣ .
(١٢٤) نفسه : ٣٧٤ .
(١٢٥) نفسه : ٣٨٥ .
(١٢٦) نفسه : ٣٨٨ .

خصائص الشروح العربيّة على ديوان أبى تمّام

الهادى الجطلاوى

لقد استأثر أبو تمام منذ القرن الثالث باهتمام النقاد والشراح ، وتمادى ذلك بعد وفاته (٨٤٥م/٢٣١هـ) أمداً طويلا ، ولم تقدر شهرة المتنبى وأبى العلاء أن تحد من إقبال الناس على شعره والكلام فى معانيه . ذلك لأن أبا تمام يمثل منعرجا فى تاريخ الشعر العربى ، قام فيه النظم أساسا على الاستعارة والمحسنات البديعية بطريقة مبالغ فيها ، لم يألفها الناس من قبل ؛ فكان أن قامت من أجل ذلك معركة أدبية حامية ، انقسم الناس فيها طائفتين : مناصر لأبى تمام ومعارض له .

أما المؤيدون من أمثال الصولى فقد رأوا فى الطائى «رأسا فى الشعر ، مبتدئا لمذهب سلكه كُلُّ محسن بعده ، فلم يبلغه فيه ، حتى قيل : مذهب الطائى ، وكلّ حاذق بعده ينسب إليه ويقفى أثره»[١] . أما المتعصبون عليه ـ وهم كُثُر ـ فقد طعنوا فى مذهبه ، وألحّوا على نقائصه ؛ فقال الآمدى : « . . . لأن أبا تمام شديد التكليف ، صاحب صنعة ، ومستكره الألفاظ والمعانى ، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل ولا على طريقتهم لما فيه من الاستعارات البعيدة ، والمعانى المولدة . . . »[٢] . وقال فيه الجرجانى : « . . فإنه حاول من بين المحْدَثين الاقتداء بالأوائل فى كثير من ألفاظه ، فحصل منه على توعير اللفظ ، وتبجح فى غير موضع من شعره . . . فتعسف ما أمكن وتغلغل فى التصعب كيف قدر ، ثم لم يرض بذلك حتى أضاف إليه طلب البديع . . . ولم يرض بهاتين الخلتين حتى اجتلب المعانى الغامضة ، وقصد الأغراض الخفية ، فاحتمل فيها كلّ غثّ ثقيل ، وأرصد لها الأفكار بكل سبيل ، فصار هذا الجنس من شعره إذا قرع السّمع لم يصل إلى القلب إلا بعد إتعاب الفكر . . . وهذه جريرة التكلف »[٣] .

ولقد انتفع الأدب والنقد من تلك الخصومة أيما انتفاع ، واستفاد منها شرح الشعر بخاصة أيما استفاده ؛ فكانت الشروح على ديوان أبى تمام كثيرة غزيرة ، بمقتضى ما فيه من المعانى البعيدة والاستعارات الغريبة . وما كان يغتفر للشارح أن يغفل عن الظواهر الأسلوبية المميزة فى شعره ، وقد اعتمد عليها شعره وانفرد بها مذهبه ؛ فالاهتمام بمواطن التجديد والخروج على المألوف محتمل متوقع . أضف إلى ذلك أن تعدد التفاسير أمرٌ إيجابىّ سيمكننا من المناظرة بين مختلف الشروح على ديوان أبى تمام ، وسييسر علينا إدراك ما قد يحصل من التطور فى عملية الشرح عبر العصور .

وباختصار فنحن نعد الشروح التى عملها الشراح على ديوان أبى تمام مادة جد مفيدة وصالحة ، يمكن أن نستشف منها الطريقة التى كان يتوخّاها العرب فى شرح النص الأدبى ، والتطور المحتمل الذى قد تشهده تلك الطريقة ، ونأمل أن نقع فى تلك الشروح على بعض الخصائص التى من شأنها أن تثرى البحوث الأسلوبية المعاصرة ، وتنير السبيل إلى بعض المناهج العلمية المجدية فى ممارسة الأثر الأدبى على أساس أن التجربة العربية فى شرح النص قديمة طويلة ؛ فمن أدرانا أنها لا تحمل فى طياتها دررا ونفائس مكنونة ومحجبة فى صدفات مغلقة وملقاة فى الأعماق ، لم يغص عليها الباحثون العرب ! وهذا موطن من مواطن الطرافة فى عملنا من حيث إنه يسعى إلى إحياء بعض التراث العربى ، ويكشف النقاب عن مرحلة أساسية من تاريخ الأدب العربى ، إذ إننا لا نعرف من توفر من النقاد والدارسين على النظر فى شرح الدواوين وتحليلها تحليلا عميقا ، وإجلاء خصائصها اللهمّ إلا إذا استثنينا أعمال بعض المحققين لهذه الشروح ، وما قدموا به

لها(٤)، وأعمال بعض الأساتذة فى ممارسة النص الأدبى عند العرب(٥).

شراح ديوان أبى تمام :

وشراح شعر أبى تمام كثيرون ، إلا أن مصنفاتهم فى أغلبها قد عبثت بها يد الزمان فلم يبق منها إلا القليل ، لكن من حسن الحظ أن عمد أحد هؤلاء الشراح ، وهو الخطيب التبريزى إلى جمع منتخبات عريضة منها فى شرحه ، وبذلك أسدى إلى اللغة العربية خدمة جليلة لا تنكر . قال التبريزى فى مقدمة عمله : « . . . . وأنا إنْ شاء الله أكتب شعره من أوله إلى آخره ، وأذكر من غريبه وإعرابه ، ومعانيه وأخباره ، ما لا بد منه ، وأشير إلى ما ذكره أبو العلاء من الأبيات المُشْكِلة فى مواضعها ، وإلى ما ذكره أبو على أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقى فى كتابه المعروف « بالانتصار من ظَلَمة أبى تمام » ، وإلى ما ذكره أبو القاسم الحسن بن بشْر الآمدى فى معانى شعره ، وما ذكره أبو بكر محمد بن يحيى الصولى ، وما وقع إلى مما رُوِىَ عن أبى على المعروف بالقالى ، وغيره من شيوخ المغرب . . . »(٦) .

غير أنّ من هؤلاء الشراح من كانت مشاركتهم ضعيفة بحيث لا تكوّن مادّة كافية تخضع للدّرس ، مثل أبى عبد الله الخطيب صاحب كتاب «مبادىء اللغة» ، والعبدى ، والآمدى الذى كان ناقدا أكثر منه شارحا . وقصرنا النظر على خمسة شراح وضعوا شروحا على ديوان أبى تمام ، هم على التوالى : أبو بكر الصولى ، المتوفى سنة ٣٣٥هـ ، وقد رمز إليه التبريزى بحرف (ص) ، فالخارزنجى المتوفى سنة ٣٤٨هـ ، ورمز إليه بحرف (خ) ، فالمرزوقى المتوفى سنة ٤٢١هـ ، ورمز إليه بحرف (ق) ، وأبى العلاء المعرى المتوفى سنة ٤٤٩هـ ، ورمز إليه بحرف (ع) ، وأخيرا التبريزى ، المتوفى سنة ٥٠٢هـ ، ولم يرمز إلى نفسه بحرف .

تقييم عمل الشراح على ديوان أبى تمام :

إنّ مراحل شرح الشعر فى الأدب العربى أربع : مرحلة أولى ، هى مرحلة رواية الشعر العربى وتناقله تناقلا شفويا ، وكان حظ الشرح فيها ضعيفا ، لأنه لم يكن يقصد لذاته ، بل كان عرضيا يجنح إليه الراوى أو المنشد من حين إلى آخر ليفسر كلمة غريبة أو تركيبًا غامضا .

أمّا المرحلة الثانية فهى التى يمثلها الصولى أساسا فى أواخر القرن الثالث وطوال القرن الرابع ، وتتميز بجمع الدواوين الشعرية وتدوينها ؛ فالصولى قد جمع أكثر من عشرة دواوين لكبار الشعراء العرب ، وكان أول من رتبها على حروف المعجم ، وكان أول من شرح ديوان أبى تمام ، ومعه كانت الانطلاقة الجدية لشرح الشعر بوصفه فنا أدبيا قائم الذات ، مستقلا بنفسه .

أمّا المرحلة الثالثة فقد بلغ فيها شرح الشعر درجة النضج والاكتمال ؛ وهى التى نسميها مرحلة القمة ، يعقبها عصر الانحطاط فى المجتمع العربى الإسلامى . ويمثل هذه المرحلة ثالوث من الأدباء هو المرزوقى والمعرى والتبريزى فى القرن الرابع والخامس للهجرة ، وكانت لكل واحد منهم مصنفات كثيرة فى شرح الشعر .

أما المرحلة الرابعة فقد جاءت فى عصر النهضة ، وكانت الغاية منها إحياء التراث العربى بعد خموله ، ومحاولة معالجته بطرق حديثة مستقاة من المناهج العلمية الغربية المعاصرة . ويبدو لنا أن هذه المرحلة الأخيرة يجوز تقسيمها كذلك إلى دورين اثنين : دور أول ، لا يجاوز بداية القرن العشرين ، ويمثله اليازجيان وعبد الرحمن البرقوقى وانكب جميعهم على شرح ديوان المتنبى ، ودور ثان قريب ، فيه أخذ الدارسون العرب يعيدون النظر فى التراث بمنظار العلوم اللسانية والأسلوبية المعاصرة .

ولعله من الواضح أن كلامنا هنا سيقتصر على مرحلتى النشأة والقمة فى الحقبة الزمنية المتراوحة بين القرنين الثالث والخامس للهجرة ، وهى تعد أخصب الفترات فى تاريخ شرح الشعر فى المستوى الكمى على الأقل .

وأول ما تجدر الإشارة إليه هو أن جميع الشراح الذين تعرضنا لهم كانوا قد اشتغلوا فى شرح ديوان أبى تمام بمشاغل مشتركة بينهم ، وكانت تلك المشاغل ثلاثة أصناف : منها ما تعلق بالإبانة عن معنى البيت الشعرى ، وهى الشرح اللغوى ، والشرح الدلالى ، ومشكلات الرواية (وهذه ــ من غير شك ــ مشاغل رئيسية ، إذ لها مساس بتوضيح المعانى) ؛ ومنها ما تعلق بشكل النص المشروح من حيث هو خلق أدبى شعرى (وهى المشاغل العروضية والإيقاعية والبلاغية) ؛ ومنها أخيرا مشاغل ثانوية لا تتعلق بشرح معانى البيت بصفة مباشرة ، وإنما هى ضرب من الاستطراد ليس البيت سوى منطلق له وتعلة (وهى المشاغل اللغوية بالمعنى الواسع للكلمة أى القضايا المعجمية والنحوية والصرفية) .

ويدهى أن الشراح جميعهم وإن اشتركوا فى هذه المشاغل جميعها فإنّ إقبالهم عليها بنسب متفاوتة أو متباينة ، وفقا لانتساب الشارح لهذا الجيل أو لذاك ، ووفقا للمفهوم الذى يتصوره الشارح لعملية شرح الشعر . ولهذا فنحن نتساءل أولا وقبل كل شىء عن دواعى الشرح وغايته بوصفه عاملا من أهم العوامل التى توجه تفاسير الشراح ، وتولد الخصائص المميزة ، والمواطن الطريفة .

دواعى الشرح والغاية منه :

جرت العادة عند الكتاب والأدباء أن يكتب الواحد منهم كتابا تلبية لطلب من أحد المنعمين من الوزراء والأمراء ، أو أن يهدى إليه الأديب إنتاجه تقرباً وزُلفى ، وقد كان هذا شأن جل شراح ديوان أبى تمام ؛ وما ذلك إلا سبب خارجى ثانوى لعمل الشرح . أما الدوافع الحقيقية له فتكمن ــ فى اعتقادنا ــ فى خروج أبى تمام على الناس بمذهب شعرى متميز أحدث فى عصره ضجة ، وقسم الناس فريقين ، بين متعصب له ، مقتد به ، ومتعصب عليه ، طاعن فيه ، فكان أن قامت معركة أدبية حمل أبو تمام لواءها فى حياته ، وتواصلت طويلا بعد مماته . ولم تكد شهرة المتنبى بعد ذلك تفل منها أو تضعف من حدتها . ولقد كان شراح ديوان أبى تمام فى كلتا المرحلتين اللتين نتحدث عنها من أنصار الطائى ومن المتعصبين له . ولعل أشدهم حماسة واندفاعا أبو بكر الصولى الشارح الأول الذى خرج بالشعر من مرحلة الجمع والتبويب إلى مرحلة شرح المعانى . ولقد استأثر أبو تمام ، دون سواه من الشعراء ، بهذه الحظوة عنده . وما فضله الصولى إلا لإعجابه به ومناصرته له . وقد عبّر عن ذلك فى غاية الوضوح والصراحة فى كتابه «أخبار أبى تمام» ؛ قال : « . . . ومنزلة عائب أبى تمام ــ وهو رأس فى

الشعر ، مبتديء لمذهب سلكه كل محسن بعده فلم يبلغه فيه ، حتى قيل : مذهب الطائى ، وكل حاذق بعده ينسب إليه ، ويقفى أثره — منزلة حقيرة يصان عن ذكرها الذم ، ويرتفع عنها الوَهْدُ»[٧] . وقال : « . . . وما ضر أبا تمام قول هؤلاء ، كما أنه لا يضر البحر أن يقذف فيه حجر ولا ينقص البدْر أن ينبحه الكلب»[٨] . وقال فى تبيان فضل أبى تمام وتبريزه : « . . . وليس أحد من الشعراء — أعزك الله — يعمل المعانى ويخترعها ويتكىء على نفسه فيها ، أكثر من أبى تمام ، ومتى أخذ معنى زاد عليه ، ورشحه ببديعه ، وتمم معناه فكان أحق به . . .»[٩] .

وإذن فإنّ كان ما دفع الصولى فى مرحلة النشأة إلى شرح ديوان أبى تمام إنما هو حبه للشاعر ورغبته فى الذب عنه والرد على أعدائه ، فإنّه سيسعى لا إلى توضيح معانى شعره فحسب ، بل إلى ترغيب الناس فى قراءة شعره كذلك ، حتى يجعل منهم أنصارا ، وسيسعى إلى تفنيد أقوال الطاعنين عليه حتى يخرج شعر الشاعر جميلا رائعا لا تشوبه شائبة . ولقد قال الصولى هذا فى الرسالة التى بعث بها إلى صاحبه يهديه كتاب «أخبار أبى تمام الطائى وشعره» ؛ قال : « . . . فعرفتنى أن تكميل ذلك (أى أخباره) لك ، وبلوغى فيه أقصى إرادتك ، إتباعى أخباره بعمل شعره كله ، معربا مفسرا ، لا يشذ منه حرف ، ولا يغمض منه معنى ، ولا ينبو عنه فهم ، ولا يمجه سمع ، فأسرعت بذلك إجابتى ، وعملته بالفكر نيق . . .»[١٠] .

والحقيقة أن الصولى لم يشرح شعر أبى تمام كله . وكذلك كان الأمر عند من وليه من الشراح ؛ فهم جميعا لم يشرحوا إلا نصيبا من ديوان أبى تمام ، ولقد كان التبريزى أكثرهم توسعا فيه ؛ ويبدوا أنهم لم يتناولوا من شعر الطائى إلا مااستغلق واستعصى على الفهم ، فشرحوه وعدوه معينا على شرح بقية الديوان ، على أساس أن الشعر يشرح بعضه بعضا ، لما فيه من التشابه والتكرار ؛ فيكفى أن يهتدى القارىء إلى مذهب أبى تمام فى النظم حتى يكون له ذلك كالمفتاح يلج به بقية شعره فى منتهى اليسر .

قال المرزوقى : « . . . ثم سألت أن أتتبع مشاهير كلماته فألتقط من فقرها ما يفتقر إلى تبيين ، ومن بيوتها ما يحوج إلى تفسير ، ثم أتبع كلا منه بما يحتمل من تلخيص ، بأوجز ما أمكن من لفظ ، وأقرب ما أعرض من بسط ، لتجعل ذلك دليلا يهدى إلى الأغمض من باقيه ، ومعينا يعدى على ألطف ما فيه . . .»[١١] .

وباختصار فإنّ الدافع إلى شرح شعر أبى تمام فى طور النشأة هو توضيح معانيه ، ورفع ما يتعمده الشاعر من الإغراب والغموض ، لا خدمة للقارىء ولا خدمة للشعر ، بل خدمة للشاعر والمذهب الذى يمثله .

أمّا فى مرحلة القمة فقد تواصلت من جهة العناية بشرح المعانى . ولكن بمقتضى البعد الزمنى عن عصر الشاعر ، وتعدد الشروح لشعر الطائى بعامة ، ولأبياته المشكلات بخاصة ، أصبحت الغاية من العمل — لا سيما مع المعرى — تتمثل فى البحث عن المعنى الأصلح للبيت ؛ أى أن الشارح يحاول جاهدا — وهو من أنصار أبى تمام — أن يهتدى إلى المعنى الذى قصده الشاعر ، مستعينا فى ذلك بمذهبه فى الشعر ، ومتجنبا كل ما قد يدسه العائبون من تحريف فى الرواية وضعف فى التأويل ، فى حين لم يكن مشكل تعدد التأويلات فى التفسير مطروحا فى عهد الصولى لقرب ما بين الشارح والشاعر .

ولقد برزت من جهة أخرى فى مرحلة القمة ظاهرة مميزة ، وطغت حتى كادت تنسى الشارح الاهتمام بشرح المعانى ، هى ظاهرة الاستطراد اللغوى ، بالمعنى الواسع لكلمة «اللغة» ؛ أى ما تعلق فيها بالمعجمية والنحو والصرف . وقد فشا ذلك فى القرن الخامس ، وعده التبريزى من عيوب شرح الشعر . ومن ثم فقد وعد فى كل ما وضعه من التفاسير أن يتجنب الإطالة ، وأن يعمد إلى الإيجاز ؛ فقال — مثلا — فى مقدمة شرحه للمفضليات : « . . . فذكرت أن بعض الشروح قد طال لكثرة ما ذكر فيه من اللغة الغريبة ، والاستشهادات عليها ؛ ومع طوله فكثير من معانى الشعر غير معلوم منه . وبعض الشروح يذكر فيه تفسير البيت مما يتعلق به ومما لا تعلق له به ؛ وإيراد ما يحتاج إليه البيت يطول به الكتاب . والغرض من شرح هذه القصائد الإيجاز والاقتصار على ما يعرف به ما فى الشعر من الغريب والإعراب ، والمعانى ، دون ما يتشعب من اللغة والإعراب لئلا يشغل القارىء له ، والناظر فيه ، عن الغرض المقصود . . .»[١٢] .

فالغرض المقصود هو الإفصاح عن المعانى بما قل ودل . غير أن التبريزى نفسه لم يف فى كثير من الأحيان بما وعد به من الإيجاز ؛ فلقد جرفه تيار العصر ووقع فيما عابه على غيره ، من الإطالة المملة . ولعل أمرين اثنين يفسران الميل إلى ذلك الاستطراد اللغوى : أحدهما أن الفنون اللغوية من معجمية ونحو وصرف ، قد اكتملت وتبلورت فى القرن الرابع ، وصنفت فيها كتب جامعة مبوبة ، ستعتمد مادتها للتدريس فى القرن الخامس . والأمر الثانى هو انتشار المؤسسات التعليمية ، يكون الشعر فيها مادة علمية ثرية ومتنوعة ، ومن خلالها تلقن فنون الأدب فى أشعار العرب وأخبارهم وأيامهم ، ويكون الشعر مادة تطبيقية عملية سانحة ، تستغل لإثارة القضايا اللغوية المختلفة وبسط القول فيها ، إلا أن الجانب اللغوى فاق الجانب الأدبى ، فكانت شروح المعرى والتبريزى — مثلا — شروحا لغوية موسوعية ذات نزعة تعليمية ؛ وهذا ما لم يكن فى مرحلة النشأة .

ولقد كانت للتبريزى غاية طريفة فى عمله ، تنذر بالانحدار بعد بلوغ القمة ، وهى جمعه لمختلف شروح ديوان أبى تمام ، والتلفيق بينها ، وكأنه بذلك يعلن عن انغلاق باب الاجتهاد فى شرح الشعر ، وكأن السلف لم يترك للخلف ما يضيف ، وكأنه حكم على الأجيال الناشئة أن تكون عالة على الأجداد فيما صنفوه . ولم يتعلق هذا الأمر بفن شرح الشعر وحده ، بل سيشمل كل مجالات القصيدة واللغة والأدب .

خصائص الشرح عند الجيلين

المنهج المتّبع فى الشرح :

لقد اتبع الشراح فى طورى النشأة والقمّة منهجاً فى الشرح واحدا ؛ إذ قام عندهم جميعا على وحدة معنوية مستقلة هى البيت الشّعرى ، وهم فى ذلك إنما يعتمدون على المفهوم السّائد للشعر ، القائم على استقلال البيت بذاته . قال ابن خلدون فى حد الشعر : « هو كلام مفصّل قطعاً قطعاً ، متساوية فى الوزن ، متحدة فى الحرف الأخير من

كلّ قطعة من هذه القطعات عندهم بيتاً . . . وينفرد كل بيت منه بإفادته فى تراكيبه ، حتّى كأنه كلام وحده ، مستقل عمّا قبله وما بعده ، وإذا أُفرد كان تاماً فى بابه ، فى مدح أو تشبيب أو رثاء ، فيحرص الشاعر على إعطاء ذلك البيت ما يستقل فى إفادته ، ثم يستأنف فى البيت الآخر كلاماً آخر كذلك . . . »[١٣] .

ولقد عمل الشعراء على التقيّد بهذا الحكم فى نظمهم ، إلا أن ذلك لم يتأت دائماً لهم ولم يتيسر ، حتّى أنه أصبح من الجائز بل من العادى أن يضيق البيت الواحد عن المعنى الواحد فيفيض على بيتين أو ثلاثة ، وذلك هو التّضمين فى علم العروض .

لكن الغريب فى الأمر هو أن الشراح قد التزموا بشرح البيت الشعرى بمعزل عن بقية الأبيات فى القصيدة ، برغم ما يربط بينها أحياناً من التكامل المعنوى أو البنيوى ، كالجمل المتلازمة ، أو تركيب الحصر والاستثناء وما شابهه . . . ولم يشذّوا جميعهم عن ذلك إلاّ قليلاً . فهم لم ينظروا إلى القصيدة بوصفها وحدة معنوية ، ولم يعْنِهم أن يذكروا موضوعها ، وأن يقفوا على مختلف مراحلها ، وأن يؤلّفوا بينها .

أما منهجهم فى شرح البيت الشعرى فمتشابه كذلك ؛ إذ هم يوزعون الشرح فى قسمين كبيرين : شرح لغوى ، وشرح معنوى ؛ لكنّهم لم يسلكوا طريقة مطردة جلية فى ترتيب القسمين . فمن الشرح ما هو معنوى خالص ، وتواتره ضعيف ؛ ومن الشرح ما هو لغوى خالص ، وتواتره ضعيف أيضا ؛ والأغلب أن يكون الشرح لغويا معنويا ، وأن تتقدّم فيه اللغة على المعنى ، ويكون الرّبط بينها صريحاً بعبارات من قبيل : «والمعنى . . » ، و «يقول . . » ، و «أراد . . » .

١ - الشرح اللغوّى :

لقد كنا فصلنا فى بحثنا الشرح اللغوى عن الشرح المعنوى . وإنما كان ذلك فصلاً منهجياً ؛ لأنهما فى الأصل مترابطان ؛ فقد يكونان متداخلين متلازمين .

ولقد شهد الشرح اللغّوى تطوراً ملحوظاً بين مرحلة النشأة ومرحلة القمة ، من القلّة إلى الوفرة ، ومن البساطة إلى التركيب والتّعقيد ؛ ففى مرحلة النشأة كان الشرح اللغوى ضعيف العدد ، وكان فى غاية الإيجاز . وقد تمثل فى غالب الأحيان فى شرح اللفظة بمرادفة لها ، فكان الشارح شحيحاً بعلمه وبجهده ، لا يعطى القارىء إلا القدر الضئيل من التفسير اللغوى الذى يستدعيه فهم البيت ، بل لعله مقصر أحياناً فى حق اللغة ، عندما يسكت عن توضيح بعض المفردات التى يتوقّف فهم البيت على إيضاحها .

ولقد مر الشرح اللغوى ـ قبل أن يبلغ أوجه مع المعرّى والتبريزى ـ بمرحلة انتقالية وسطى مع المرزوقى ، كان له فيها حظ أوفر من العناية ؛ فقد زاد عدده نسبياً ، وتوسع فيه الشارح بعض التوسّع .

أما أبو العلاء المعرى فكان القمة فى الشرح اللغوى ؛ كان بحرا لغويا زاخرا ، وكان يغدق على القارىء بفوائد لغوية جمّة ، تضاهى وتنافس المادة اللغوية فى أمهات المعاجم ؛ مثل «لسان العرب» ، إذ كان أبو العلاء ، وكذلك التبريزى ، حريصين على التعريف باشتقاق الكلمة ، والرجوع بها إلى المادة الثلاثية التى منها أخذت ؛ فإن كانت الكلمة المشروحة إسما فى حالة الجمع صيراه إلى المفرد ، وذكرا أصله . فإذا كان ثلاثياً مزيدا ذكرا وزنه ، وعادا به إلى الثلاثى المجرد فجاءا بمعناه الأصلى ، ثم بمعانيه الثوانى المتفرعة عن المعنى الأساسى الأول ، واستشهدا على ما يقدمان بشواهد شعرية خاصة وغزيرة . وكانت هذه السبيل فى الشرح اللغوى مطردة عند الرجلين ؛ وهى لا تكاد تختلف عن أعمال المعجميين ، لولا شمولها وإلمامها بجميع الأوزان المشتقة للمادة الثلاثية .

غير أن الشرح اللغوى سيعرف مع التبريزى ذاته تقهقرا وتراجعا فى عمقه واتساعه على أساس أن الإطالة فى بسط المعارف اللغوية قد تحيد بالقارىء عن الغرض الجوهرى من شرح الشعر ، ألا وهو توضيح المعانى ؛ فعاب تلك الإطالة ـ وإنْ كان قد وقع فيها ـ لكنه فى جانب مهم من شرحه توخى الشرح اللغوى الموجز . ولعلّه بذلك يمهد لمرحلة فى الشرح تلى القمة ، ويكون الاقتصار فيها على ما قلّ ودلّ .

٢ - النقد اللغوى :

كاد الشرح فى مرحلة النشأة مع الصولى يكون خلوا من الآراء النقدية الشخصية ؛ فلم نر الشارح يفصح عن مواقفه الخاصّة إلاّ فى مناسبات قليلة ، كتلك التى انتقد فيها الخصوم أبا تمام فانبرى يدافع عنه متحاملاً تحاملاً صريحاً عليهم ، يدفعه إلى ذلك حبه لأبى تمام وتعصبه له . قال الصولى فى شرح بيت ١٨ ق ٥١ ج ٢ ص ٨٥ : «قد عاب هذا على أبى تمام من لا يعلم الشعر ولا يعرف اللغة ؛ وأبو تمام شاعر قوى فى علم اللغة وأيام العرب وأخبارها وأمثالها ، وهو يستعمل هذا كثيراً فى شعره ، ويقصده ويطلبه ويعرف فيه ؛ وآفته عند قوم أنهم لا يفهمون محاسنه فيعادونه ، والأحمق عدو ما جهل . . . » .

فنقد الصولى لم يكن نقداً موضوعياً ؛ إذ هو لم يميّز ـ أو لم يفصل ـ بين الأثر وصاحبه ، فكان نقده مبنيا على مواقف مسبقة ، فيها إعجاب بالشاعر وإطراء له ، وفيها نقمة على المنتقدين وتطاول عليهم .

وكذلك صنع المرزوقى بعده ؛ فقد كان متعصبا لأبى تمام ، وقد أغلظ القول لمن طعن فى شعره ، فقال مثلا : «عدل هذا العائب عن طريقة الصواب ، وجهل ما قال أبو تمام فعدّه ذنبا . . . »[١٤] ، وبرأ أبا تمام من كل ما ألصق به من التهم ، واضعا العيب فى غيره لا فى شعره . قال : «اعلم أن هذا المنكر لم يفهم عن الرجل ما قاله ، فأخذ ينكر عليه ما لم يدركه . . »[١٥] .

ولا يفوتنا فى هذا المقام أن نذكر بأنه ظهر فى القرن الرابع رجال جمعوا فى عملهم بين شرح الشعر ونقده ، بل لقد كانت أعمالهم إلى النقد أقرب ، ومنهم الحسن الآمدى ، الذى ألف كتاب «الموازنة بين أبى تمام والبحترى» ، وسعى إلى إقامة نقد نزيه وموضوعى ، مسبوق بشرح الشعر ، ومعتمد عليه ، يستخرج منه الحجج والأدلة المادية للفصل بين الشاعرين بأحكام معللة عادلة . قال الآمدى فى مقدمة كتابه : « . . . ولست أحب أن أطلق القول بأيهما أشعر عندى ، لتباين الناس فى العلم ، واختلاف مذاهبهم فى الشعر . ولا أرى لأحد أن يفعل ذلك فيستهدف لذم أحد الفريقين ؛ لأن الناس لم يتفقوا على أى الأربعة أشعر فى امرىء القيس والنابغة وزهير

والأعشى ، ولا فى جرير والفرزدق والأخطل ، ولا فى بشار ومروان ، ولا فى أبى نواس وأبى العتاهية ومسلم ، لاختلاف آراء الناس فى الشعر ، وتباين مذاهبهم فيه . . . أما أنا فلست أفصح بتفضيل أحدهما على الآخر ، ولكنى أقارن بين قصيدتين من شعرهما إذا اتفقا فى الوزن والقافية وإعراب القافية ، وبين معنى ومعنى ، فأقول أيهما أشعر فى تلك القصيدة وفى ذلك المعنى ، ثم احكم أنت حينئذ على جملة كل واحد منهما ، إذا أحطت علماً بالجيد والردىء . . . . »(١٦) .

وهكذا يظهر من كلام الآمدى تحفظ واحتراز علمى ، وحرص على توفير شروط البحث الموضوعى المنصف . غير أن الحاصل سيكون على خلاف ذلك ؛ لأننا لا نكاد نتخطى الصفحة الأولى من مقدمته حتى نقف له على حكم مسبق فى الشاعرين ، يدعمه ما ورد فى غضون عمله ، وحكم عليه النقاد من أجله بالتعصّب على أبى تمام . قال الآمدى : « . . . وإن كان كثير من الناس قد جعلهما طبقة وذهب قوم إلى المساواة بينهما ، فإنهما لمختلفان : لأن البحترى أعرابى الشعر ، مطبوع على مذهب الأوائل ، وما فارق عمود الشعر المعروف ، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشى الكلام . ولأن أبا تمام شديد التكليف صاحب صنعة ، ومستكره الألفاظ والمعانى ، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل ولا على طريقتهم ، لما فيه من الاستعارات البعيدة ، والمعانى المولدة . . . » .

وعلى كل فإن « موازنة » الآمدى خطوة مباركة فى تاريخ النقد الأدبى العربى . وقد تجلت معها العلاقة الجدلية الوثيقة بين ظاهرتى الشرح والنقد . ولعلها كانت حافزا على أن يعدل الشراح من غلوائهم أحيانا ، وأن يعملوا على أن تكون أحكامهم لا انطباعية جائرة بل منطقية معللة .

والحق أن أحكام المعرى والتبريزى ــ وهما من أنصار أبى تمام ــ لم تكن متحمسة متوقدة توقدها عند الصولى والمرزوقى ؛ فقد كانت آراؤهما إلى الرصانة أميل . ولقد حاولا مرات عدة أن يدافعا عن أبى تمام بحجج يجتهدان فى أن تكون مقنعة ، يستمدانها من معانى البيت الشعرى ، أو يستقيانها من أحكام الشعر العربى ، أو من الواقع اللغوى ؛ فإذا أعوزهما ذلك ، عبرا عن ثقتهما فى علم أبى تمام ومعرفته ، فجوّزا أن يكون أبو تمام سمع الكلام الذى عيب عليه فى شعر قديم . قال أبو العلاء : « ويجوز أن يكون هذا غلطا على الطائى ممن عابه ؛ إذ كان مثله مع أدبه لا يغيب عنه مثل ذلك . . . »(١٧) .

ولعل ما جعل أبا العلاء هادئا فى نقده ومواقفه ، معللا أحيانا لأحكامه ، ما عرف فيه من رصانة فى الطبع ، ورجاحة فى الفكر ، من جهة ، كما أنه لا يستبعد ــ من جهة أخرى ــ أن يكون لتطور النقد أثره فى نفسه ، لا سيما أن فاصلاً زمنيا كبيرا يُبعد ما بين الشاعر والشارح ، وأن هذا كان له دور فى إضعاف جذوة الخلاف المستعرة فى عهد الصولى .

(أ) - مواقف للشرّاح فى اللغة :

لقد اتخذ جميع الشراح مواقف متشابهة بل متطابقة فى نظرتهم إلى اللغة العربية ، ولم يكن لمرور الزمن وتطور عملية الشرح أى تأثير عليهم ؛ فلقد كان موقفهم جميعا موقفا معياريا تقعيديا للغة ، حيث قسموا اللغة من جهة إلى لغة عالية فصيحة حسنة ، ولغة وضيعة مبتذلة ورديئة من جهة أخرى . فإلى جانب تلفظهم جميعا بمثل هذه النعوت التقييمية فى اللغة ، كانت مصادرهم وشواهدهم اللغوية دليلا قاطعا على مراعاتهم للشروط الزمانية والمكانية التى حددها علماء اللغة لصحتها وفصاحتها . لقد استمدوا شواهدهم الشعرية أساسا من الشعر الجاهلى ومن شعر المخضرمين ومن شعر الأمويين ، وما كادوا يلتجئون إلى شعر المولدين العباسيين ، وكأنهم بذلك يؤكدون قول الأصمعى « ختم الشعر بابن هَرْمَة » ــ وقد توفى سنة ١٧٠ هـ . أما شواهدهم النثرية فهى خاصة من القرآن فالحديث فكلام بعض المقرئين أو الخلفاء الراشدين .

وقد لاحظنا أنه كانت لأبى العلاء المعرى مواقف لغوية طريفة وجريئة ، برغم إيمانه ــ كغيره من الشراح ــ باللغة العربية الفصيحة ، واحتجاجه عليها بشعر القدامى . وذلك أن المعرى قد أولى لغة العامة ولغة المولدين من العناية أكثر مما أولوا ، وكان لا ينكر عليهم لغتهم ، ولا يحقر منها ، بل كان يعدها واقعا لغويا يزكيه الاستعمال ، فاعترف به ، واعترف بأن تطور اللغة أمر بدهى ؛ ولذلك تميز عمله ، وامتاز بأنه كان يحرص على تتبع التطور الدلالى للكلمة المشروحة ، مبينا معناها الأصلى الأول ، ومعددا معانيها الثوانى التى اكتسبتها بمرور الزمن وتغير الأحوال .

وفى الجملة فقد كان الشراح ملتزمين فى عملهم بمبدأ المحافظة على سلامة اللغة ، والدفاع عنها ، خشية أن تنحط ، وأن تتسرب إليها الأخطاء والتحريف والتشويه ، لاسيما فى المدن وفى التخوم ، حيث الاختلاط بالأعاجم أكثر .

وتلك وجهة نظر لا تؤيدها ــ طبعا ــ الاتجاهات اللسانية الحديثة ، المؤمنة بتطور اللغة ، والساعية إلى تحليل الكلام البشرى ، وتحسس النظم التى يقوم عليها ، دون تفضيل لغة على أخرى ، أو عصر على عصر .

(ب) - الاتساع اللغوى :

تسعى الأسلوبية إلى إدراك الخصائص المميزة للأثر الأدبى بالاعتماد على حجج مادية من النص ، تبرز طرافته ووحدانيته . وهذه ليست مهمة يسيرة إذا قارناها بالملاحظات الأسلوبية الانطباعية السطحية ، التى كان يبديها الناس فيما يقرؤ ون فيقولون : أسلوب جميل ورائع وجذاب . . . أو أسلوب ضعيف أو ردىء ، ولا يحاولون تعليل هذه الملاحظات بأدلة تستنبط من النص ، وتخضع لمعايير علمية واضحة ، تقنع بطرافة الأسلوب وبجماله أو بقبحه .

ولعل من أحدث ما تقترحه الأسلوبية للوقوف على الخصائص الأسلوبية للأثر الأدبى ظاهرة الخروج عن الحدود المألوفة للكتابة . ولقد جرت فى ذلك محاولات تطبيقية عدة ، برغم ما وجده المنظرون من الصعوبة فى تعريف الحد المألوف الطبيعى فى الإنشاء .

غير أن هذه الظاهرة الأسلوبية ــ على حداثتها ــ كان الشراح العرب قد تفطنوا لها وتكلموا فيها على أساس أنها ظاهرة مميزة لشعر أبى تمام ؛ وإن كانت لم تصطبغ عندهم بالصبغة العلمية التى لها اليوم . وهذا أمر بدهى ومشروع فى سنة تطور العلوم .

فى مرحلة نشأة شرح الشعر لم يثر الصولى هذه المسألة ؛ وكل ما فى

الأمر أنه أحس بها ولمح إليها تلميحاً خفياً ، وذلك عندما عاب بعض الخصوم على أبي تمام استعمال بعض الصور أو بعض العبارات التى لم يألفها الناس ؛ وفى ذلك مخالفة ومجاوزة للعادة ، كقوله مثلا :

كَـانُـوا بُـرُودَ زَمَـانِهِم فَـتَـصَـدَّعُـوا
فَـكَـأَنَّمَـا لَـبِسَ الـزَّمَـانُ الـصُّـوفَـا

قال الصولى : « قالوا : كيف يلبس الزمان الصوف ؟ . . . »

أما فى مرحلة القمة فقد كان لظاهرة الخروج عن التعبير المألوف صدى كبير عند الشراح ، لاسيما عند أبى العلاء المعرى والتبريزى ؛ فقد نبها إلى مواضع فى شعر أبى تمام كان الشاعر فيها مبتدعا مبتكرا لصيغ تعبيرية جديدة لم يسبقه إليها واحد من الشعراء قبله ، ونبها إلى مواضع أخرى كانت العبارة فيها مخالفة للاستعمال الجارى فى كلام العرب ، وذلك بأن يؤلف أبو تمام بين الألفاظ تأليفاً مغايراً للمعتاد ، ويجمع بينها فى علاقات جديدة لم تكن قبل أن يستحدثها أبو تمام ؛ إذ كانت تلك الألفاظ قبل أن يربط بينها الشاعر تنتسب إلى ميادين ومجالات مت اعدة عند العرب .

ولقد شعر المعرى والتبريزى أن هذا الابتكار والتمرد على القوالب والعبارات العربية الجاهزة المألوفة جانب مميز لشعر أبى تمام ، وركن أساسى من أركان ما يسميه أبو العلاء « مذهب الطائى » . ولقد كانا واعيين بهذه الظاهرة تمام الوعى ، مدركين لها تمام الإدراك ، فاصطلحا عليها بمصطلحات عدة نرى من المفيد أن نقدم فيها ثبتا يعكس من جهة عناية الشراح العرب بهذه المزيّة الأسلوبية ، ونريده ــ من جهة أخرى ــ منارا يعين على الاهتداء إلى أقوم المصطلحات للتعبير عنها ، لا سيما أن دارسينا اليوم مختلفون فى تسميتها .

وسنعقب ذلك بثبت فى الاستعمالات اللغوية الطريفة عند أبى تمام ، تكشف جانباً مهماً من خصائص أسلوبه وتمثل مادة لا بأس بها ، تهدى إلى بعض الأساليب الشعرية العربية بعامة ، وتصلح أن تكون أداة عمل فى البحث الأسلوبى الحديث ، بخاصة أن الشراح فى القرنين الرابع والخامس للهجرة عدوها ظاهرة لغوية صرفا ؛ ولم يحاولوا تحليلها تحليلا بلاغياً ، فيوضحوا ما تتضمنه من التشابيه أو الصور المجازية ، وما يرتسم فى خاطر القارىء من الأحاسيس والرؤى . ثم يلى ذلك جدول يجمع ما استخرجه المعرى والتبريزى من الألفاظ والصيغ التى ترددت وكثرت فى شعر أبى تمام ، وهى قليلة . ولم يحاول الشارحان بيان الأسباب التى جعلت أبا تمام يميل إلى تلك الكلمات والأوزان ويفضلها على غيرها .

وقد اجتهدنا فى أن تكون هذه الجداول تامّة جامعة . غير أننا لا نستبعد أن نقع أحياناً فى قصور وسهو ، نظراً لاتساع المادة ، فتكون إذن هذه الأثبات قابلة لبعض الإضافات .

المصطلحات فى الاتّساع اللّغوى

المصطلح	الشارح	نمـــاذج
الاتّســـاع	ع/ز	بـ ١٣ ق ٣ ج ١/بـ ٢٣ ق ٤٧٧ ج ٤
التوسّـــع	ع	بـ ٦ ق ١٨٠ ج ٤
الاستعارة	ع/ز	بـ ٣٣ ق ٣١ ج ١/بـ ٣٧ ق ٥ ج ١
الاجتراء	ع/ز	بـ ٧ ق ٣٦٣ ج ٤/بـ ٤٥ ق ٣ ج ١
المجـــاز	ع/ز	بـ ٦ ق ١٨٠ ج ٤/ب ٥ ق ٦٨ ج ٢
المجاوزة	ز	بـ ١ ق ٤٥ ج ٢
النّقــل	ز	بـ ١٨ ق ٨ ج ١
الإخــراج	ز	بـ ١٠ ق ٧ ج ١

الاستعمالات اللغوية الطريفة فى شعر أبى تمـــام

الاستعمال الطريف عند الشاعر	الاستعمال المألوف عند العرب	الدلالة	الشارح	الشـــاهد
فِـرْك النّســاء	أصل الفـرك للحيوان	الفِـرك : البغض	ع	ب ٥٣ ق ١٢ ج ١ ص ١٧٢
الرَّاحُ الخَـرْقَاءُ	المـرأةُ الخـرقاء	لا تُحسن العمل	ع	ب ١٣ ق ٢ ج ١ ص ٢٩
طَـرْفٌ قَلْقَـلٌ	رجل قَلْقَـلٌ	كثير الحركة	ع	بـ ٤ ق ١١٩ ج ٣ ص ٥٨
دهر طويل عريض	دهرٍ طويل لا عريض		ع	ب ٢ ق ١٢٤ ج ٣ ص ٧٢
نَفْسٌ فَضَـاءٌ	أرْض فَضَـاءٌ	واسعة	ع	بـ ١٨ ق ١٨٠ ج ٤ ص١٧
مُضِيء المقـاتل	غير مسـتعمل	ظهرت مقاتله	ع	ب ٢٦ ق ١٢٦ ج ٨ ص ٨٦
مُظلم الأحشـاء	» »		ع	» » »
حَيَّـةٌ ضـارية	» »		ع	ب ٨ ق ٧٢ ج ٢ ص ١٩٩
حَيَّـةُ اللّيـل	حيَّـةُ الجبل ــ حيّـة الوادى		ع	ب ٣٩ ق ١٢ ج ١ ص ١٦٨
مَخْضُ البخيـلة	مَخْضُ اللّـبن		ع	ب ١٩ ق ٣ ج١ ص ٤٩
الهَوَى الوَسْنَانُ	غير مسـتعمل	الناعس	ع	ب ٣ ق ٨١ ج ٢ ص ٢٤٣
كسوف الكوكب	كسفت الشمس ــ خسف القمر		ع	ب ٢٧ ق ٩١ ج ٢ ص ٣٢٧
سَهْمٌ ذو نصلَيْن	رُمحُ ذو نصْلَيْن		ع	ب ٨ ق ٨٥ ج ٢ ص ٢٨٥
عُرفٌ ضَـرْبٌ	رَجُل ضَرْبٌ ــ مطر ضَرْب	خفيف الجسم	ز	ب ٢٧ ق ١٦٠ ج ٣ ص ٢٩٣

الاستعمال الطريف عند الشاعر	الاستعمال المألوف عند العرب	الدلالة	الشارح	الشـاهد
جَعَل للأسنّة هــدفا	الهدف للسهام لا للرّماح		ز	ب ١٩ ق ١٣٨ ج ٣ ص ١٩٧
أسـد أربـد	من صفـات الحيـة	الدّاهيـة	ز	ب ٢٥ ق ٤٠ ج ١ ص ٤١٤
كلّ شيء غَثّ	الغثاثة فى الحديث	لم يكن سمينا	ز	ب ٣٥ ق ٣٤ ج ١ ص ٣٦٦
السّحابة الفـارق	النـاقة الفـارق	تنفرد فلا تختلف	ز	ب ٢ ق ٣٩٧ ج ٤ ص ٣٩٣
هَضْبٌ تليـد	مـال تليـد	قـديم	ز	ب ٤٠ ق ٤٠ ج ١ ص ٤٢٠
جنـا فى قناة المـكارم	يقال فى الإنسان والحيوان	الانحناء	ز	ب ٢ ق ١٤٩ ج ٣ ص ٢٥٧
القَدُّ للشِيَم	القَدُّ للأديم	قطع	ز	ب ٣٢ ق ١٤٨ ج ٣ ص ٢٥٥
شُـعلة فى المفارق	شُعْلة فى الأذناب	بياض	ز	ب ٦ ق ١٤٤ ج ٣ ص ٢٢٣
شِعْبُ الرَّجا	شِعْبُ الجبـل	الطريق	ز	ب ٥٣ ق ١٨٠ ج ٤ ص ٣٣
نُكِسَ الثّغْـرُ	نُكِسَ المـريض	عاوده المرض	ز	ب ٥٤ ق ١٨٠ ج ٤ ص ٣٣
الحاجَةُ العُشَرَاء	الناقة العشراء	تهيم فتنتج.	ز	
ظَنٌّ رُفَـاتٌ	هو للعظام البالية	الحُطام	ز	ب ٧ ق ٢٢ ج ١ ص ٢٨٣
الدَّم الآنىّ	المـاء الآنىّ	الحـار	ز	ب ٢٣ ق ٣ ج ١ ص ٥٢
كَلكل بَاسِه	أصـله للحيـوان	الصّـدر	ز	ب ١٧ ق ١٦ ج ١ ص ٢٢٤
نُعْمى لَدْنـةٌ	للثـوب ـ للأخـلاق	نديّة	ز	ب ٥ ق ٤٢ ج ٢ ص ٦
للدّهـر نابان	الأنيـاب للحيوان ـ للبعير		ز	ب ٤٣ ق ٩٧ ج ٢ ص ٣٨٧
تَهشُ عِرَاصُ المغنى	الهشاشة للإنسان	البشر والأريحية	ز	ب ١٨ ق ١٥ ج ١ ص ٢٠٤
اليَومُ غَضبان	الغضب للإنسـان		ز	ب ١٢ ق ٢١ ج ١ ص ٢٨٠
حَـزُّ شفرة القضاء	غير مستعمل		ز	ب ٣٢ ق ١٨ ج ١ ص ٢٤٩
رَجُـلٌ عَـوْدٌ	للمُسنّ من الإبـل	قـديم	ز	ب ٢٨ ق ١٨ ج ١ ص ٢٤٨
نُطْفَةُ الوَجْـهِ	نُطْفَـة المـاء	الماء القليل	ز	ب ١٨ ق ١٨ ج ١ ص ٢٤٤
جِرْيَةُ الأعـداء	جِـرْيَةُ السّيل	سيلان	ز	ب ١٣ ق ٤٥ ج ٢ ص ١٣
أثْقَبَ زُحَـل نارَهُ	ثقبت نارُ فـلان	بلغ ما يريد	ز	ب ٣ ق ٢٠٢ ج ٤ ص ١٢١
سابغة الشباب	للقميص ، للرداء ـ برد الشباب	جرى فيها الشباب	ع	ب ٩ ق ٤٠ ج ١ ص ٤٠٠
رِقّةُ البـرد	صفاقة البرد ودقّته		ز	ب ٢٢ ق ٥١ ج ٢ ص ٢٥٤
رِقّـة القـدّ	قَـدٌّ لطيف رشيق		ز	ـ ـ ـ

صيغ صرفية طريفة

الاستعمال الطريف عند الشاعر	الاستعمال المألوف عند العرب	الدّلالة	الشارح	الشاهد
الجَفِـيرُ	الجَفْـرُ	البئر	ع	ب ٥٩ ق ١٨ ج ١ ص ٢٥٩
ثوبٌ فاضـل	ثَوْبٌ فُضُـل	ليس على المرأة غيره	ع	ب ٩ ق ١١ ج ١ ص ١٤٩
أغاضَ المَـاءُ	غَـاضَ المَـاءُ	غَارَ ـ نَضَبَ	ع	ب ٩ ق ٤٨ ج ٢ ص ٤٦
أسْطَمْتُـه	سَطَمتُ السكين أو السّيف	حدّدته	ع	ب ٤ ق ١٤٦ ج ٣ ص ٢٤٥
إطّـأدَ	غير مسـتعمل		ع	ب ١٤ ق ١١١ ج ٣ ص ٨
شَـحِبٌ	شَـاحِبٌ	متغيّر	ع	ب ٢٨ ق ٣ ج ١ ص ٥٤
حَضْرَمْتُ دَهْرِى	غير مسـتعمل	نسبة إلى حضرموت	ع	ب ٧ ق ٣٦٣ ج ٤ ص ٣٣٧
الظَّمَـاءُ	الظَّمَـأُ		ع/ز	ب ٤١ ق ٤٨ ج ٢ ص ٥٤
وَلُـوعٌ	مُـولَعٌ		ز	ب ٢ ق ٢١٥ ج ٤ ص ١٥٥

ألفاظ تردّدت فى شعر أبى تمام

ع	=	الأَلَى بمعنى الأُوَلْ	(ب ٣ ق ٨٣ ج ٢ ص ٢٦٣)
ز	=	الشـآم على وزن فعال وهو شاذّ	(ب ٢٤ ق ١٣٣ ج ٣ ص ١٥٤)
ز	=	الظّمـاء بالمَدّ	(ب ٢٦ ق ٤٣٣ ج ٤ ص ٤٥٥)
ع	=	(ريح) الجنوب على معنى الحمد	(ب ١ ق ١٢١ ج ٣ ص ٦١)
ع	=	(ريح) الشمال على معنى الذم	(ب = = =)
ز	=	نعت ومنعوت من مادّة واحدة :	عودك عُودٌ (ب ٢٢ ق ٤٠ ج ١ ص ٤١٤)
ز	=	أسماء بعض الجبال :	رَضْوى ـ قُدْسُ ـ يَذْبل ـ عَمَاية ـ مُتَالِعٌ ـ مُوَاسِلُ (ب ٢١ ق ٢٠٠ ج ٤ ص ١١٧)

٣ - شرح المعانى :

هناك عناصر قارة فى شرح المعانى عثرنا عليها عند الشراح جميعا ، لا فرق فى ذلك بين شراح العهد الأول ، عهدِ النشأة ، أو العهد الثانى ، عهد القمّة . وأبرز تلك العناصر اهتمام الشرّاح بتوضيح معانى البيت الشعرى ؛ فقد كانوا على اتفاق فى أن غرضهم الأسمى من عملهم هو شرح المعانى ، وما خلا ذلك فأدوات مساعدة على الإفصاح عنها . قال الصولى فى مقدمة شرحه : « . . . إتباعى أخباره بعمل شعره . . . حتّى لا يشذّ منه حرف ، ولا يغمض منه معنىً ، ولا يَنْبُو عنه فهْمٌ . . . » .

وقال المرزوقى فى مقدّمة عمله : « . . . حتّى حصل على حدّ يملك الناظر فيه مع أدنى تأمّل عنان هذا الشعر وزمامه ، ويخبر المذاكر بعد أيسر تمرّس به غرض هذا الشاعر وسهامه . . . » . وقال التبريزى : « . . . إنّ فى شعره صنعةً لا يكاد يخلو منها ، ومواضع مشكلة تصعب على كثير من النّاس ، لاسيّما على مَنْ لا يستأنس بطريقته ، فيقع لذلك فى خَلَل ، لأن شعر غيره يقرب متناوله ، ويسهل على القارىء التوصل إلى معرفة معانيه وأغراضه » .

ومن العناصر المهمة المشتركة فى شرح المعانى ميل الشراح إلى سلخ البيت عند تفسيره ؛ فهم فى مناسبات كثيرة يعيدون نثرا ما كان قاله الشاعر نظما ، فيُحاكونه محاكاة تكاد تكون تامة فى بنية الكلام وترتيب المعانى ، وحتى الألفاظ والعبارات التى يَنْتَقِيها للدّلالة على الأفكار .

ولقد انحصرت زيادات الشرّاح فى ملاحظات هامشية بديهية ، تعلل ما فى البيت من الأحداث ، أو تبين الحالة التى يكون عليها الأشخاص فيه .

ولقد حاول جميع الشراح أن يقفوا على مواطن الاقتباس فى شعر أبى تمام ، فتنبّهوا ونبهوا إلى المعانى التى قد يكون الشاعر أخذها من غيره ، واهتموا جميعا أيضا بتقديم الأخبار الخارجة عن البيت ، الموضّحة لحقائق وأحداث تاريخية ، يلمّح إليها أبو تمام ، ولا ينجلى ما فى البيت من الغموض إلاّ بذكرها ، وهى أخبار كثيرة تدل على أن معرفة تاريخ العرب كانت أمرا ضروريا للشاعر المدّاح ، ومن ثم للشارح الذى يوضح معانيه .

غير أنه توجد إلى جانب العناصر المشتركة عناصر مميزة لكل عهد ؛ ففى عهد النشأة اقتصر شرح المعانى على العناصر التى ذكرناها ، وكان شرحا فى غاية الإيجاز والاختصار ، برزت فيه بخاصة محاكاة الصولى للشاعر ، وتوضيحه لمواطن الاقتباس .

ولقد أضاف المرزوقى فى مرحلة انتقالية عناية بموضوع البيت الشعرى وتلخيصه بأسلوب شخصى ، تظهر فيه الأفكار الرئيسية ، ومهّد بصورة محتشمة إلى طريقة فى الشرح ستتجلّى واضحة فى مرحلة القمة ، وهى استخدام النحو والبلاغة لتوضيح المعانى . أما استخدام النحو فيتمثل فى توضيح وظيفة المفردات وإعرابها وترتيبها ؛ وبذلك ينجلى دورها المعنوى ، وتتضح علاقتها بغيرها من عناصر الكلام . أما استخدام البلاغة فكان خاصة فى تفسير ما فى البيت من الاستعارة والتشبيه ، بذكر عناصر التشبيه وأوجه الشبه . والنحو والبلاغة أداتان ناجحتان تقرهما اليوم البيداجوجية ، وتدعو إلى الاستعانة بهما للتدرج بالمتعلم إلى اكتشاف المعانى فى شرح النصوص .

أما مرحلة القمة فقد ألفت بين كل ما ورد من الأسباب فى شرح المعانى ، وبرزت فيها الاستعانة بالوظيفة الإعرابية والجوانب البلاغية . لكن الطريف هنا هو أنه بتأثير البعد الزمنى عن الشاعر ، وما ترتب عليه من اختلاف الرواية والتأويل ، ظهر مع أبى العلاء المعرى بخاصة ميل إلى الإلمام بمختلف الوجوه فى البيت ، وكان له مع الصولى وجه واحد ؛ فقد سعى أبو العلاء إلى جمع كل ما قاله الشراح قبله ، وناظر بين التخريجات المتعددة ، فرضى بالبعض منها أحيانا ، واقترح لها بديلا شخصيا أحيانا أخرى ، حتى يكون البيت فى أجمل صورة .

وفى الجملة فقد طغى الشرح اللغوى على الشرح المعنوى بغزارته وتشعبه ، فى حين كان شرح المعانى وجيزا نسبيا ، إلا أنه على صغر حجمه لم يكن المعرى ولا التبريزى يغفلان عنه فى جل مواضع شرحها .

٤ - النقد المعنوى :

كان النقد المعنوى فى مرحلة النشأة مفقودا ، اللهم إلا ما أورده الصولى عند الكلام عن المعانى المقتبسة فى شعر أبى تمام ؛ فقد عدد ما أخذه أبو تمام عن السلف ، ولم يعد ذلك من السرقات التى تشين الشاعر وتطعن فى كفاءته ومقدرته على ابتداع المعانى ، بل على العكس من ذلك ، عد الصولى أبا تمام مجيدا ومبدعاً برغم اقتفائه لأثر الأقدمين . قال الصولى يخاطب مزاحم بن فاتك ، وقد ألف له أخبار أبى تمام : «اعلم ـ أعزك الله ـ أن ألفاظ المحدثين منذ عهد بشار إلى وقتنا هذا كالمتنقلة إلى معانٍ أبدع ، وألفاظ أقرب ، وكلام أرق ، وإن كان السبق للأوائل بحق الاختراع والابتلاء والطبع والاكتفاء . . .» . « . . . ولأن المتأخرين إنما يجرون بريح المتقدمين ،

ويصبون على قوالبهم ، ويستمدون بلعابهم ، وينتجعون كلامهم ، وقلما أخذ أحد منهم معنى من متقدم إلا أجاده ، وقد وجدنا فى شعر هؤلاء معانى لم يتكلم القدماء بها ، ومعانى أوموا إليها ، فأتى بها هؤلاء وأحسنوا فيها ، وشعرهم مع ذلك أشبه بالزمان ، والناس له أكثر استعمالا فى مجالسهم وكتبهم وتمثلهم ومطالبهم»[18] .

«وليس أحد من الشعراء ــ أعزك الله ــ يعمل المعانى ويخترعها ويتكىء على نفسه فيها أكثر من أبى تمام ؛ ومتى أخذ معنى زاد عليه ، ووشحه ببديعه ، وتمم معناه ، فكان أحق به ؛ وكذلك الحكم فى الأخذ عند العلماء بالشعر»[19] .

ولقد تكلم الآمدى فى «الموازنة» عن هذه الظاهرة ، وأفرد لها كتابا سمّاه «فرق ما بين الخاص والمشترك من معانى الشعر» . قال فيه ياقوت «وله أيضا كتاب الخاص والمشترك ، تكلم فيه على الفرق بين الألفاظ والمعانى التى تشترك العرب فيها ولا ينسب مستعملها إلى السرقة وإن كان قد سبق إليها ، وبين الخاص الذى ابتدعه الشعراء وتفردوا به ومن اتبعهم . . . »[20] .

ونحن نورد فيما يلى قولا مختصرا للآمدى فى هذه المسألة ، نظرا لأهميته . قال الآمدى : «إن من أدركته من أهل العلم بالشعر لم يكونوا يرون سرقات المعانى من كبير مساوىء الشعراء ، وخاصة المتأخرين ؛ إذ كان هذا بابا ما تعرى منه متقدم ولا متأخر . . . » . وقال : «وأنا أبين ما أخذه البحترى من أبى تمام على الصحة دون ما اشتركا فيه ؛ إذ كان غير منكر لشاعرين متناسبين من أهل بلدين متقاربين أن يتفقا فى كثير من المعانى ، لاسيما ما تقدم الناس فيه ، وتردد فى الأشعار ذكره ، وجرى فى الطباع والاعتياد من الشاعر وغير الشاعر استعماله . . . » . وقال : «إنما السرق يكون فى البديع الذى ليس للناس فيه اشتراك . . . »[21] .

وعلى كل فالصولى والآمدى يقران بأن المعانى فى الشعر مشتركة وخاصة . وقد استعرض الآمدى فى «الموازنة» مواضع كثيرة كان أبو تمام فيها سارقا ، فى حين لم يكن أبو تمام فى عين الصولى وسائر الشراح بعده آخذا مقتبسا ، بل مضيفا مجددا ؛ فلم ينعته واحد منهم بالسرقة أو الضعف .

ولقد ظل الكلام عن المعانى المقتبسة فى شعر أبى تمام سطحيا غامضا مع الصولى ، لكن الشراح فى طور القمة رفعوا عن هذه القضية ما اكتنفها من الغموض ، بأن بينوا ما فى شعر أبى تمام من المعانى المشتركة ومن المعانى الخاصة ، وكذلك المعانى التى ترددت فى شعره أكثر من غيرها .

أما المعانى الخاصة فى شعره فهى فى الحقيقة متولدة عن التراكيب الخاصة التى استحدثها . وقد أدرجناها آنفا فى قسم اللغة عند الكلام عن الاتساع اللغوى ؛ وما ذلك إلا لأن الشراح رأوا فيها أولا وقبل كل شىء استعارات طريفة ، ولم يكادوا يأبهون بالشحنة الدلالية الجديدة فيها .

ولعلهم فى ذلك كانوا مقصرين ؛ لأن المتحاملين على أبى تمام كانوا قد عابوا عليه إسرافه فى البديع إلى حد الغموض والتعسف ، وأنكروا عليه أن يكون مجددا فى معانى الشعر ، خارجا عما ألفه العرب وتوارثوه فى مختلف الأغراض .

بقى الآن أن نقدم قائمة فى ما وقعنا عليه من المعانى المترددة فى شعر أبى تمام ، التى تمثل ظاهرة مميزة فى شعره ، ثم المعانى المشتركة التى سبق للشعراء أن طرقوها قبل أبى تمام .

(أ) المعانى المترددة فى شعر أبى تمام :

- ع/ز : تكرم الشاعر بما جاد به عليه الممدوح (ب ٤ ق ١٦٨ ح ٣ ص ٣٣٣) .
- ع : الرفاق ينشدون شعره ويتغنون به ، يتعللون بذلك فى السفر (ب ١٥ و ١٦ ق ١٠٤ ج ٢ ص ٤٢٧) .
- ع : تشبيه الرجل الشديد بالحية (ب ٢٠ ق ٣٠ ج ١ ص ٣٢٦) .
- ع : الطائى من وصّاف الخمر (ب ١٥ ق ٢ ج ١ ص ٣٠) .
- ع : تردد فى شعره ذكر الجنوب على معنى الحمد وذكر الشمال على معنى الذم .

ملاحظة : لقد ترددت فى شعر أبى تمام ظواهر أخرى فى مجالات مختلفة سنأتى عليها فى الإبّان .

(ب) المعانى المشتركة : ترددت عند الطائى وعند غيره :

- المعانى فى المدح
- ز : «وهم يحمدون الرجل بقلة النوم ويذمونه بكثرته» (ب ٢٦ ق ٢٩ ج ١ ص ٣١٩) .
- ز : «هذا معنى يوصف به الممدوحون ، يقول : هؤلاء القوم إذا قتل منهم قتيل لم يبكوه حتى يأخذوا بثأره» (ب ٢٢ ق ٤١ ج ١ ص ٤٣٣) .
- ز : «يحمد المتباله الذى يؤديه ذلك إلى السخاء والتغاضى عن عثرات الصديق والصاحب» . (ب ٣١ ق ١٨ ج ١ ص ٢٤٩) .
- ز : يصفه بسرعة القرى ، لأن ذلك مما يحمد فى الرجل . وإذا وصفوا بتأخر الطعام فإن ذلك عندهم من التناهى فى الذم» . (ب ١٦ ق ١٧٤ ج ٣ ص ٣٤٨) .
- ز : «هذا معنى يتردد كثيرا ؛ وإنما هو عبارة عن قولك فلان يبذل ماله ويحمى عرضه» . (ب ١٨ ق ٨٠ ج ٢ ص ٢٤١) .
- ز . ع : «وكانت العرب تصف الرجل بأنه يُحذى نعال السِّبت ؛ لأنهم يرون ذلك تميزا من عامة الناس ؛ لأن كثيرا منهم يمشون حفاة ، ويتخذون نعالا من جلود إبل ، وطالما كانت من جلد ميتة (ب ٢٣ ق ٧٩ ج ٢ ص ٣٥٢) .
- ز : العرب تجعل الممدوح كالصخرة والجبل ، وإنما يريدون عزه وثباته (ب ٢٥ ق ٣٤ ج ١ ص ٣٥٢) .
- ع : وهم يثنون على الهزال إذا كان فى طلب مجد وسمو ، ويذمون السمن (ب ١٠ ق ٨٩ ج ٢ ص ٣١٠) .
- ع : لم تزل العرب تصف الإنسان بالتطوح والاغتراب (ب ١٠ ق ٨٩ ج ٢ ص ٣١٠) .
- ع : العرب تمدح بقدم السؤدد والشرف ، وتذم بالأحدث القريب (ب ١٥ ق ٣٤ ج ١ ص ٣٤٩) .
- ع : وقد سبّوا فى الشعر بحدوث الإمرة (ب ٢ ق ٧٥ ج ٢ ص ٢١٨) .

- ع : وجعله ذلول الركائب لأن العرب تصف ذلك ويعنون أن الرجل إذا أراد أمراً فعله ، فكأن ركابه تطيعه على ما يريد ؛ لأنه لا مدح للرجل إذا كانت ناقته ذلولا ؛ إذ كان الخسيس من الناس قد يتفق له ذلك وهم يحمدون على تذليل الصعاب . . . (ب ٤٠ ق ٦٨ ج ٢ ص ١٧٥) .
- ع : العرب تمدح بعقر الإبل ، وتؤبن الهالك بذلك (ب ٤ ق ١٠٤ ج ٢ ص ٤٢٤) .
- ع : يثنون على القوم بترك الصياح فى الحرب ، وذلك أشبه بأهل الرياسة (ب ٣٣ ق ١٠٥ ج ٢ ص ٤٣٦) .
- ع : صاروا يصفون الرئيس بالبطريق . وإنما يريدون به المدح وعظم الشأن (بـ ٣٥ ق ١٠٥ ج ٢ ص ٤٣٧) .
- ع : الرجل يعاب بإخلاف الوعد (ب ٢٢ ق ٤٧ ج ٢ ص ٣٧) .

- معانى الغزل :
- ز : « . . إنما يستحب سمرة الشفتين ؛ لأن بياض الثغر به يتبين ويظهر أكثر » . (ب ٦ ق ٤١ ج ١ ص ٤٨٥) .
- ز : « . . . كأنه جعل الريق فى الفم كالماء بالجمد ، على عادتهم فى وصف الثغر بالبارد والخَصِر ، لتردده بين الأسنان ، وابيضاض الثنايا ، وكثرة ظلمها» . (ب ٧ ق ٤١ ج ١ ص ٤٢٥) .
- ع : قد يحتمل أن يفتعل الشاعر أسماء لغير موجودين فيستعين بها فى القافية وحشو البيت . . . فيحتمل أن تكون هذه أسماء نساء موجودات ، ولا يمتنع أن يكن فى العدم ؛ لأن الشعر بنى على ذلك . (ب ١ ق ٢٩ ج ١ ص ٣١١) .
- ع : يريد أن الدمع سال منها فكشف ما كان يستر من المودة . وهذا المعنى يتردد فى الشعر القديم والمحدث .
- ع : الشعراء تصف ما على الهوادج من الزينة ، فوجب أن يكون من فى الهودج أحسن ملبسا منه (ب ٤ ق ١٠٩ ج ٢ ص ٤٥٧) .
- ع : الأسنان إذا كانت كالشوك فى الصغر فإنها لا تستحسن (بـ ٦ ق ٣٤ ج ١ ص ٣٥٧) .
- ع : إن المرأة إذا لم تلد كان أفضل لها فى النعت (بـ ٥ ق ١١٤ ج ٣ ص ٣٣) .

- المعانى فى وصف الخيل :
- ع : وصف الإبل بالإسراع فتتعب الحادى وتسبقه (بـ ٩ ق ٣٤ ج ١ ص ٣٤٨) .
- ع : العرب تصف الفرس بأنه ريّان الأعلى ، ظمآن الأسفل (بـ ٦ ق ٨٠ ج ٢ ص ٢٣٦) .
- ع : وهم يصفون الإبل إذا أعيت بأن عيونها تدمع ، فكأنها قد أصابها شوك الطلح (بـ ١١ ق ٣٤ ج ١ ص ٣٤٨) .
- ع : العرب تكره من الخيل البطىء العرق ، وتسميه صلودا ، وتذم سريع العرق وتسميه هشا ؛ وإنما يحمد ما كان متوسطا بين الأمرين (بـ ٨ ق ٨٠ ج ٢ ص ٢٣٧) .

- المعانى فى موضوعات مختلفة :
- ز : والشعراء مولعة بذم الدهر (ب ١٦ ق ٥١ ج ٢ ص ٨٤) .
- ع : الشعراء تذكر الدجن والشرب فيه (ب ٥ ق ٣٥ ج ١ ص ٣٧٠) .
- ع : وصفهم للخطب الشديد بالسواد تشبيها بالليل المظلم (ب ٢٠ ق ٣ ج ١ ص ٥٠) .
- ع : يجعلون للهم قرى (ب ١٠ ق ٢٩ ج ١ ص ٣١٤) .

مشاغل الشرّاح :

١ - الرّواية :

إنَّ قضية الرواية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً ومباشراً بفهم الشعر وشرحه . ولقد استفحل أمرها تدريجياً من مرحلة النشأة إلى مرحلة القمّة .

ففى مرحلة النشأة لم تُمثل رواية الشعر مشكلا ؛ فقلما تعرض الصولى إلى رواية مخالفة لِمَا يورده . وفى الحالات القليلة التى فعل فيها ذلك لم يتجاوز الأمر عنده الملاحظة البسيطة الخاطفة . ومرد ذلك إلى قرب عهد الصولى بأبى تمام ، واعتماده فى رواية شعره وشرحه على أبى مالك ، وكان أحد أصحاب أبى تمام ؛ عاشره وروى عنه شعره ، فاطمأن إليه الصولى ، ووثق به ، وأعرض عمن سواه .

غير أن الكلام عن الرواية سيكثر ، والقضية ستتشعب نسبياً مع المرزوقى ؛ إذ هو لن يقنع أحياناً بمجرد التنبيه إلى اختلاف الرواية ، بل سيبين ما لكل رواية من تأثير فى معانى البيت ، وربما فى غيرها من الروايات .

أما فى طور القمة فستصبح رواية شعر أبى تمام قضية قائمة بنفسها ، وستتضافر عوامل عدة لتعقيدها ؛ منها البعد الزمنى عن عصر الشاعر ، وما ينشأ عن التناقل الشفوى من التصحيف فى الإنشاد ؛ ومنها أن أبا تمام رئيس مذهب فى الشعر ، كان له أعداء وكان له أنصار . ويبدو أن هؤلاء وأولئك قد عمدوا إلى شعره يتعمدون تزيينه أو تشويهه ، فكان أن تعددت الروايات ، لا يكاد يخلو منها بيت من أبيات الشاعر . وقد تصدى المعرى بخاصة لهذه المسألة ، فكان يذكر الروايات المختلفة للبيت ، ويشرح فى ضوئها المعانى ، فإذا لم ير فيها عيباً جوزها جميعاً ، وإلا رفض من الروايات ما يستضعفه ، معتمداً على مقاييس أهمها خصائص شعر أبى تمام ومذهبه ، ثم المعانى المشتركة فى الشعر العربى ، ثم ما يستوجبه المنطق وطبيعة الأشياء ، وأخيراً علاقات الأبيات بعضها ببعض . وكأن الغاية من كل هذا العمل إنما هى تخريج شعر أبى تمام فى صورة جميلة ، خالية من العيوب والنقائص ، ولو كلف ذلك أبا العلاء أن يقترح للبيت رواية يختلقها ، ويرى أن المعنى بها سيكون سليماً .

ولم يكن يهم أبا العلاء الكلام عن رأيه الشخصى فى البيت ، أو وصف مشاعره وما انطبع فى نفسه ، بقدر ما كان يهمه التحقيق فى صحة الرواية ، والإفصاح عن مقاصد الشاعر . وهذا ما تحاول الدراسات الأسلوبية الحديثة تفاديه ، داعية إلى ربط العلاقة بين القارىء والأثر ، لا بين الأديب وأثره .

٢ - العـــــروض :

القواعد العروضية هى ــ بدون شك ــ أهم ما يميز النص الشعرى عن النص النثرى فى شكله على الأقل . لكن الشراح فى مرحلة النشأة

لم يأبهوا بالجانب العروضي ، فنحن لم نعثر عند الصولي إلا على ملاحظة عروضية واحدة ، ولم يتطرق المرزوقي بعده للعروض إلا قليلاً ، في حين أن المعري والتبريزي قد أوفيا – في طور القمة – الظواهر العروضية حظها ؛ فنبها إلى الضرورة الشعرية بخاصة ، وإلى بعض الزحافات وعيوب القافية ، واستعملا في ذلك مصطلحات عدة ، دلت – على ما فيها من الاضطراب – على أن هذا العلم كان قد بلغ في عصرهما شأناً كبيراً ، تطبيقاً وتنظيراً .

وقد اتخذ التبريزي في تقديم جميع قصائد الديوان مسلكاً قاراً ، يتمثل في التعريف ببحر القصيدة ونوع ضربها . وأشار المعري مرة إلى استعمال أبي تمام لبحر لم يذكره الخليل(٢٢) ، وإلى أن ظاهرة « الإلجاء » مما تردد كثيراً في شعر أبي تمام . غير أننا لم نر هؤلاء الشراح يلتفتون إلى الجانب الإيقاعي النغمي في شعر أبي تمام ، وكأنهم ينسون وهم يشرحون الشعر أنه جُعل عند العرب أولاً وقبل كل شيء ليُنْشَد وليسمع فتستسيغه الأذن وتطرب له النفس ، وقد لا يُدرك الذهن من معانيه إلا قليلاً .

وفيما يلي ثَبْتاً لأهم المصطلحات التي جاءت عند المعري والتبريزي :

– ع : الإلجاء : أن يلجأ الشاعر إلى أسماء بعض الأشياء أو الأعلام في القافية بخاصة من أجل احترام الوزن والروي ؛ ولو غيرنا تلك الأسماء بغيرها لم يفسد معنى البيت . مثال :

لَمْ يُلْبِس الله نُوحاً فَضْلَ نِعْمَتِهِ
إلاَّ لِمَا بَثَّهُ مِنْ شُكْرِهِ نُوحُ

« ... القصيدة لو كانت على السّين لَصَلُح أن يجعل مكان « نوح » « موسى » ، ولو كانت على الدّال لَصَلُح أن يجعل مكانه « هُوداً » . (ب ٣ ق ٣٢ ج ١ ص ٣٤٠) .

– ع : الإيطاء : أن يتكرر لفظ القافية ومعناهما واحد .

– ع : التضمين : معروف عند المحدثين .

– ع : الاستزادة : هي التضمين عند القدامى . « كانت الشعراء في القديم يأخذ بعضهم البيت المشهور من شعر غيره فيزيده في شعر نفسه على المعنى الذي يُسمى التضمين ... » .

– ع : « كان الشعراء في القديم إذا جاءوا بالفعل جاءوا بمصدره في القافية » . ولم يذكر المعري لذلك مصطلحاً .

– ع : لم يقتصر الإشباع على الروي فحسب ، بل وقع إشباع آخر العروض ، بل حتى بعض الكلمات في الحشو ، وهذا هو « الإكفاء » عند ابن رشيق .

– ز : الإقواء : مُخْتلف فيه ، وهو مُجْمع على أنه عيب :
– فأظهر الأقوال وأكثرها أنه اختلاف الإعراب في القافية .
– قال قوم هو الإكفاء .
– قال آخرون : الإقواء كل عيب يجيء في آخر البيت .

– ز : السناد :
– قيل كل عيب في القافية فهو سناد .
– المحققون من أهل العلم يجعلون السناد ضروباً ، وهو تغير حركة أو حرف ، مثل أن يجيء « سالِم » مع « آدَم » أو « جَمَل » مع « نُبِل » .

٣ – البلاغة :

لقد شعر الشراح العرب أن البلاغة من مقومات الخلق الأدبي ، لا سيما في الشعر . وقد تنبهوا إلى منزلة البلاغة في شعر أبي تمام بخاصة ، وعدوا حرصه على التجديد في الاستعارة والتشبيه ، وإغراق نظمه في المحسنات البديعية ، من جناس وطباق ... مما يقوم عليه شعره ، وأطلقوا عليه « مذهب الطائي » .

(أ) مذهب الطائي :

كان أبو تمام يجري وراء الصنعة ، ويغرب في الاستعارة وتوليد المعاني ، حتى اتهمه كثير من الناس بمفارقة عمود الشعر ، وبالإغراب والتكلف الشديد . غير أن الشراح في المرحلتين لم يوجه واحد منهم مثل هذه التهمة إلى أبي تمام .

ولعله من دواعي العجب ألا نرى الصولي في مرحلة النشأة يتحدث عن البلاغة حديثاً مستفيضاً ، وإنما كانت له بعض التدخلات القليلة في الجناس والمقابلة ، وفي أن من عادة أبي تمام أن يردد الكلام في شعره .

ولم يعبر الشراح بوضوح وإطناب عن الظواهر البلاغية في شعر أبي تمام إلا في طور القمة ؛ فلقد اعتنى المرزوقي بالبلاغة عناية أوفر ، فوقف عند كثير من التشابيه ، وشرحها مستعيناً بها على توضيح معاني البيت ، وأشار إلى بعض المحسنات في شعره . وكان أبو العلاء أهم المتحدثين عن « مذهب أبي تمام » ؛ قال :

– ع : « إن شعره معدن الاستعارة » . (ب ١ ق ١٤ ج ١ ص ١٧٧)

– ع : « ومذهب الطائي أن يستعمل اللفظة على معنى المستعارة فيما بَعُد من شكلها ، ويجعل المرئي كغيره مما لا يدركه النظر » . . (ب ٤ ق ١٠٣ ج ٢ ص ٤٠٧) .

– ع : « وما يعلم أن أحداً قبل الطائي قال نَفَسٌ فضاء ؛ وكان هذا الفنُّ من الكلام غرضه ودأبه » (ب ١٨ ق ١٨٠ ج ٤ ص ١٧) .

– ع : « وهذا قول حَسَن ، وهو يُشبه مذهب أبي تمام في الصنعة » . (بـ ١ ق ٢٧ ج ١ ص ٢٩٩)

– ع : « ... وهذه الرواية أشبه بمذهب الطائي ؛ لأنه يُؤثر الاستعارة » . (ب ٧ ق ١١٤ ج ٣ ص ٣٣)

وقال التبريزي :

– ز : « ... والمستعار في شعره على وجوه كثيرة ، فيها ما يُعرَف ويبعُد » . (بـ ١٩ ق ١٣٨ ج ٣ ص ١٩٧)

– ز : « ... وهو أشبه بصنعة أبي تمام » . (بـ ٢٦ ق ٤٧٨ ج ٤ ص ٥٥٩)

فشعر أبي تمام مفعم بالصنعة وشتى المظاهر البلاغية . وقد تكلم فيها الشراح في طور القمة كثيراً ، ولكنهم برغم ذلك لم يمسحوا كامل الديوان ، بل إن تدخلاتهم – على وفرتها – تبدو قليلة بالمقارنة بما أهملوه وسكتوا عنه . وما نخالهم صنعوا في البلاغة إلا كصنيعهم في شرح المعاني : يُبرزون الخصائص البلاغية في بعض شعره ، ويَدَعُون للقارئ مهمة القياس ، على أساس أن هذه الأساليب متكررة مترددة في عمل أبي تمام .

ونحن نسوق فيما يلي بعض الأبيات التي سطعت فيها الصنعة وبرز التلاعب بالكلام فلم يهتم بها شارح من الشراح . فمن الأبيات ما طغى عليه حرف أو حرفان يتكرران فيُحدثان في البيت تصويتاً طريفاً . من ذلك :

ــ فكَأَنَّ وَهْيَ نِظَامِهَا نَظْمُ وَحْي
مِنْ بَارِقٍ وقلائدٍ وعُقُودِ (هـ ا ق)
ــ أَتَتِ النَّوَى دُونَ الهَوَى ، فأتى الأَسى
دُونَ الأسَى ، بحرارةٍ لم تَبرُدِ (حروف المدّ)
ــ غَدَا قَاصِداً لِلحَمْدِ حتى أَصَابَهُ
وكَمْ مِنْ مُصِيبٍ قَصْدَهُ غَيْرَ قَاصِدِ (ص.ق.د.م)
ــ وقَدْ خَزَمتْ بالذُّلِّ أنفَ ابن خَازِمٍ
وأَعْيَتْ صَيَاصِيهَا يزيد بن مَزْيَدِ (حروف الصّفير)
ــ وَسَارَتْ بِهِ بَيْنَ القَنَابِلِ والقَنَا
عَزَائِمُ كانت كالقَنَا والقَنَابِلِ

ومن الأبيات التي أهملها الشراح ما كان فيه الجناس والطباق بارزَيْن ومتكلَّفَين ، غريبين أحياناً . من ذلك :

ــ مَنْ كَانَ أَحْمَدَ مَرْتَعاً أو ذَمَّهُ
فالله أَحْمَدُ ثُمَّ أَحْمَدُ أَحْمَدَا
ــ فَالمَجْدُ لا يَرْضَى بِأَنْ تَرْضَى بِأَنْ
يَرْضَى امرؤ يرجوك إلاَّ بالرضا
ــ أَوْلَى أُمَّةٍ أَحْمَدَ ما أَحْمَدُ
بِصَنِيعٍ ما أَوْلَيْتَ أُمَّةَ أَحْمَدِ
ــ لِيَهْنِكَ يا سَلِيلُ فَقَدْ هُنِئْتِي
بِمَا عُوفِيتَ عَافِيَةً هَنِيَّةْ
ــ هُوَ الهُمَامُ هُوَ الصَّابُ المَرِيحُ هُوَ الـ
حَتْفُ الوحِيُّ هُوَ الصَّمْصَامَةُ الذَّكَرُ
ــ لَوْ فَاحَ عُودُ في النَّدِيِّ وَذِكْرُهُ
لَعَلاَ بِطِيبِ الذِّكْرِ طِيبَ العُودِ

ولقد اكتفى الشراح في أغلب الأوقات ــ عند التطرق إلى الاستعارات الطريفة والمحسنات البديعية ــ بمجرد الإشارة إليها ، والتعريف بوجودها . ونادراً ما جاوزوا هذا المستوى ليحللوا أسباب الطرافة ، ويبينوا مواطن الجمال والإبداع ، ويوضحوا تأثير الجدة في النفس والإحساس ، فكانت الاستعارات المبتكرة عند أبي تمام ظاهرة لغوية أولاً وقبل كل شيء ، وقليلاً ما عدت ظاهرة بلاغية ذات معان وخيال .

(ب) الصور البلاغية المشتركة في شعره :

لقد أشار التبريزي على وجه الخصوص في بعض المناسبات إلى ما جاء في شعر أبي تمام من صور بلاغية مشتركة ، هي بمثابة القوالب الجاهزة ، رأينا من المفيد إثباتها :

ــ ز : « وهذا المعنى يتردد في أشعار المتقدمين والمحدثين ؛ يستعيرون القِرَى للحرب والهَمّ ، ويقولون : ضافني الهَمُّ فقَرَيْتُه حُرَقاً من شأنها كذا . . . » . (بـ ١ ق ٨٣ ج ٢ ص ٢٦٢)

ــ ز : العرب تجعل الممدوح كالصخرة والجبل ؛ وإنما يريدون عزه وثباته . (بـ ٢٥ ق ٣٤ ج ١ ص ٣٥٢) .
ــ ز : قد كثر تشبيههم الثناء بالبُرْد الحَسَن . (ب ١٧ ق ٨١ ج ٢ ص ٢٤٨)
ــ ز : تشبيههم الثغور بنَوْر الأقاحى . (ب ٧ ق ٨٠ ج ٢ ص ٢٣٦) .
ــ ز : تشبيههم هوادى الخيل بجذوع النخل . (ب ٨ ق ٧٩ ج ٢ ص ٢٢٦) .
ــ ز : تردد في شعرهم كثيراً تشبيه الحُمُول ، أي الأحمال ، بالنّخل المَوَاقِرِ ، وهي الكثيرات الحَمْل . (ب ٧ ق ٢٩ ج ١ ص ٣١٣) .
ــ ز : وقد شبهت العَرَبُ السّحابَ بالإبل في مواضع كثيرة . (ب ٧ ق ٢٠ ج ١ ص ٢٦٦) .

(جـ) المصطلحات البلاغية :

المزية الأساسية التي اتسمت بها المصطلحات البلاغية هي أنه لم يكن للظاهرة البلاغية الواحدة مصطلح واحد عند الشراح ؛ فهم يتصرفون في شيء من الحرية في التعبير عنها . وهي متشابهة أحياناً عندهم ، ومختلفة أحياناً أخرى . ولعل ذلك يعني أن المصطلحات البلاغية لم تستقرّ بعدُ ، ولم تُضبَط ضبطاً دقيقاً في كتب تحدد لكل مصطلح مفهومه الخاص . وقد كانت في طور القمّة في الشرح أكمل وأعزر منها في طور النشأة .

ــ عند الصولي :

ــ المقابلة : عواص وقواص .
ــ التجنيس : بيض وبِيضٌ .
ــ التصدير : رد العجز على الصدر : حُجْبِها والحُجُب في قوله :
بيضٌ إذا انتُضِيَتْ مِنْ حُجْبِهَا رَجَعَتْ
أحقَّ بالبِيضِ أتراباً من الحُجُبِ
ــ ترديد الكلام : ذكر « الصحو » في البيت مرتين (ب ٥ ق ٧١ ج ٢ ص ١٩٢) .

ــ عند المرزوقي :

ــ التّشبيه = المَثَل .
ــ التّجنيس والمجانسة : تكرر اللفظة في البيت مع تغيير المعنى .
ــ التّمثيل والمماثلة : تكرر اللّفظة في البيت دون تغيير المعنى .
ــ الطِّباق والتطبيق .

ــ عند المعري :

ــ التّشبيه = المَثَل = الإستعارة = المجاز .
ــ التّشبيه المحذوف الآلة/(التّشبيه المؤكد)[٢٣] .
ــ الآلة : هي أداة التّشبيه .
ــ التّجنيس والمجانسة : التّجنيس الكامل ، أو تجنيس التّساوي والتّوافق (جناس تام)
ــ تجنيس متقارب وتجنيس المقاربة . ــ (جناس غير تام)
ــ المقابلة .
ــ التورية .
ــ التضمين أو الاستزادة (وهو الاقتباس) .

ـ عند التبريزى :

التّشبيه = المَثَل .

ـ حذف آلة التّشبيه .

ـ الكناية .

ـ التّجنيس : تجنيس التركيب : يحصل بربط كلمتَيْن : فَتًى : فَتَنْفى . وهو التجانس المنفصل فى « العمدة » .

تجنيس الصدر : بين لفظتين فى بدايتهما فقط (القسطل/قسطنطينية) .

هو تجنيس المضارعة فى « العمدة » .

وهو التّجنيس الناقص عند الجرجانى .

تجنيس القلب : تشابه الحروف واختلاف فى ترتيبها : صفائح/صحائف .

٤ ـ النحو والصرف :

كان الشرح فى مرحلة النشأة خاليا من الفوائد النحوية والصرفية ، مقتصرا على الشرح اللغوى الوجيز والضرورى لفهم البيت ؛ غير أن العناية بالنحو والصرف قويت تدريجا لتبلغ القمة مع أبى العلاء المعرى والتبريزى . والفوائد النحوية والصرفية عندهما قسمان ؛ إذ منها ما يستخدم استخداما مباشراً لشرح المعانى ، فإذا بالإعراب ـ من جهة ـ يساعد على تبين وظائف الكلمات وترتيبها ، وبذلك يتضح معناها ودورها فى الكلام ، وإذا بالصيغ الصرفية ـ من جهة أخرى ـ تعبر عن معان عدة ، كالفاعلية والمفعولية والظرفية والمبالغة والتوكيد وما إلى ذلك من معانى الأوزان المساهمة فى الإبانة عن معنى البيت الشعرى .

ومن تلك الفوائد ما لا يكون أداة مباشرة لتوضيح المعنى ، بل يكون من باب الاستطراد اللغوى ، لا يمثل فيه البيت الشعرى إلا نعلة وركيزة عليها يستند الشارح ، ومنها ينطلق فى عرض قضايا نحوية وصرفية يتوسع فيها ما شاء أن يتوسع ، متعرضا فيها لمسائل الخلاف بين النحاة ، ومحددا فى بعض الأحيان موقفه الشخصى منها . ونحن نظن أن تلك العلوم اللغوية الجمة ذات نزعة تعليمية ، ترمى إلى إفادة القارىء والسامع المتعلم إفادة شاملة وعملية ، فإذا بشرح الشعر يضرب عصفورين بحجر : تحصل منه فائدة أدبية أولا ، تتمثل فى الاطلاع على نماذج من شعر العرب وأخبارهم وأنسابهم ، والاطلاع على مذهب أبى تمام وفهم شعره ، والوقوف على الآراء المتضاربة فيه ، وتحصل منه فائدة لغوية تطبيقية ثانيا ، تتمثل فى تنمية الزاد اللغوى معجميا ونحويا وصرفيا . وهكذا يكون شرح الدواوين عملا شاملا كاملا وجامعا من كل فنون الأدب واللغة بطرف .

وغير خاف أن طرح الشراح لمشكلات نحوية وصرفية هو فى الحقيقة مرآة تعكس مشاغل النحاة فى ذلك العصر ، وهى تنقل إلينا أحيانا من العينات الحية ما يجرى فى مجالس الأدب من المناظرة ، وما يعالج فيها من المسائل ، ما قد لا نجد له أثراً فى كتب النحو ، بحيث يجوز أن نعدّ شروح الدواوين ـ من هذه الزاوية ـ من المراجع اللغوية المهمة .

ولقد لاحظنا عند أبى العلاء بوجه خاص نضجا نحويا كبيرا ، إذ كان مسيطرا على المادة ، مالكا لناصيتها ، حتى إننا وقعنا على شبه عظيم بينه وبين ابن هشام فى مُغْنِى اللبيب ، برغم تأخره فى الزمن ، واختصاصه فى المادة . ولعل من أبرز ما نذكره فى هذا المقام أن أبا العلاء لم يتقيد فى مباشرته النحوية لشعر أبى تمام بالتقسيم الثنائى النظرى للجملة المركبة عند العرب ؛ فهم يرون أن من الجمل ما له محل من الإعراب ، ومنها ما ليس له محل من الإعراب . غير أننا لا نجد لهذا التقسيم صدى فى عمله ؛ فجميع الجمل عنده ذات محل من الإعراب ، على أساس أن كل جملة إنما يؤ تى بها فى الحقيقة لتؤدى وظيفة مهمة فى الكلام البشرى . وهذا ـ والحق يقال ـ تعديل فى مفهوم الجملة المركبة لم يشهده النحو العربى إلا حديثا .

(أ) الظواهر النحوية والصرفية المترددة فى شعر أبى تمام :

انتبه المعرى والتبريزى إلى بعض الظواهر النحوية والصرفية التى أكثر أبو تمام من ابستعمالها فى شعره ؛ وأهمها :

ـ أن يعود الضمير على متأخر ؛ أى أن يتقدم الفعل على الفاعل فيطابقه مطابقة كلية فى الإفراد والتثنية والجمع كقوله «صُمن آمالى» بدلاً من صامت آمالى (ب ١ ق ٧٤ ج ٢) ، وكقوله : «اهتدين النبال» ، بدلا من اهتدت النبال (ب ١٧ ق ٨٩ ج ٢) .

ـ حذف «لا » النافية فى جواب القسم (ب٢٣ ق ١٢٨ ج ٣ ص ١٠٨) .

ـ الباء الزائدة بعد «أن» المصدرية كقوله : فكاد بأنْ يُرَى (ب ٣١ ق ١٣٣ ج ٣ ص ١٥٥) .

ومن أبرز الظواهر الصرفية فى شعره التى أشار إليها كلا الشارحين :

ـ تنكير بعض الأسماء وقد جرى تعريفها بالألف واللام ؛ قال أبو العلاء : «وقوله «بسوس» أراد به مشؤوم مثل البسوس التى كانت لأجلها الحرب ، فحذف الألف واللام ، وله عادة بذلك ، كما قال : «ما بين أندلس إلى صنعاء» ، و«وجد فرزدق بنوار» . (ب ١٠ ق ٨٤ ج ٢ ص٢٧) .

ـ مد المقصور : الظمأ ـ الظماء (ب ٤١ ق ٤٨ ج ٢ ص ٥٤) .

ـ حذف الياء من بعض الجموع . قال التبريزى : « وحذف هذه الياء فى الجمع يجترىء عليه الشعراء كثيرا ، كما قالوا : « عصافر » و « مصابح » فى جمع عصفور ومصباح (ب ٦ ق ١٣٦ ج ٣ ص ١٧٧) .

(ب) المصطلحات النحوية :

لقد وردت عند المعرى والتبريزى مصطلحات نحوية كثيرة تشهد على أن هذا العلم فى عصرهما كان علما متطورا مكتملا ؛ فكلاهما تحدث عن الجملة الفعلية والجملة الاسمية ، وعن عناصرهما الأصلية : الفعل والفاعل والمفعول به والمبتدأ والخبر ، وعن العناصر المتممة كالحال والبدل والإضافة والنداء والندبة وصيغتى التعجب والتفضيل . وكانت لأبى العلاء المعرى عناية أكبر بالجملة ؛ فتكلم عن الجملة الشرطية بجزئيها : جملة الشرط وجملة الجزاء ، وعن الجملة الواقعة مضافا إليه ، والجملة الحالية ، والواقعة بدلا ، والواقعة خبرا ، والواقعة صفة .

غير أننا لاحظنا عندهما جميعا أن بعض المصطلحات لم تكتسب بعد اسمها النهائى الذى نعرفه لها اليوم ،وهى كما يلى :

المصطلح	المصطلح عند ابن هشام	الشارح	الشاهد
إسمُ ما لم يُسَمَّ فاعلُه	نائب الفاعل	ع	بـ ٢ ق ٨ ج ١ ص ١١٦
المنصوب بوقوع الفعل عليه	المفعول به	ع	بـ ٢ ق ١ ج ٢ ص ٨
مفعول صحيح		ع	بـ ٢٥ ق ٣ ج ١ ص ٥٣
عُمدة الكلام . اعتماد الكلام .	المبتدأ	ع	بـ ٢٥ ق ١١١ ج ٣ ص ١١
الابتداء		ع/ز	بـ ٦ ق ٣ ج ١ ص ٤٣
الوصف ـ الصفة	النعت	ع/ز/ق	بـ ٣١ ق ١١١ ج ٣ ص ١٦
الغاية	الظرفية	ع	بـ ١٤ ق ٣٤ ج ١ ص ٣٤٩
الاسم المتوصل به إلى أن تكون الجملة صفة	الاسم الموصول	ع	بـ ٥٢ ق ١٨ ج ١ ص ٢٥٧
حروف الخفض	حروف الجر	ع/ز	ب ٤٧ ق ١٤٤ ج ٣ ص ٢٣٠
المفعول له	المفعول لأجله	ع	بـ ١٧ ق ١٩٢ ج ٤ ص ٨٣
نُصب على المصدر	المفعول المطلق	ز/خ	بـ ٦ ق ٥١ ج ٢ ص
النَصبُ على التفسير	التمييز	ع/ز	بـ ٢ ق ٤٧٧ ج ٤ ص ٥٤٥

٥ ـ الأبيات غير المشروحة :

لقد قلنا آنفا إن الشراح جميعهم لم يشرحوا ديوان أبي تمام كاملا ، وإنما تعلقت همتهم بجزء منه فقط ، فأقبلوا بصفة خاصة على الأبيات التي أشكل فهمها ، والتي قصد فيها الشاعر الإغراب والصنعة فجاءت مبهمة ، وآخذه النقاد على ما فيها من الكلفة ، فكان عمل الشراح توضيحا لها ، ودفاعا عن صاحبها .

وإذا اعتمدنا على ما أورده التبريزي من إسهام الشراح ، وتغاضينا عما يمكن أن يكون أهمله من تدخلاتهم ــ ولا نظنها كثيرة ــ فإننا نلاحظ أن ما شرحه كل واحد منهم نزر قليل . ولم يشذ في ذلك نسبيا إلا التبريزي ، الذي شمل عمله ثلث الديوان تقريبا . وهذا بيان مرتب يوضح نسبة الأبيات المشروحة في كتاب التبريزي ، وقد بلغت في جملتها نصف الديوان تقريبا ، أي ٣٦٣٨ . أما الأبيات غير المشروحة فقد أربت على نصف الديوان ، أي ٣٨٥٨ من جملة ٧٤٩٦ :

الشارح	الأبيات المشروحة	الأبيات غير المشروحة
التبريزي	٢٢٨٨	٥٢٠٨
المعري	٨٣٠	٦٦٦٦
الصولي	٥٢١	٦٩٧٥
المرزوقي	٢٧٩	٧٢١٧
الخارزنجي	١٩١	٧٣٠٥

ويظهر من هذا الجدول أن تدخلات الشراح في مرحلة النشأة ضعيف ، في حين أنه أكثر امتدادا وشمولا في مرحلة القمة . وقد ضرب التبريزي في ذلك رقما قياسيا ، إلا أن العناية بديوان أبي تمام تبقى في الجملة غير كافية . ولعل ذلك راجع إلى غزارة شعر أبي تمام من جهة ، وإلى أن الشراح تعهدوا ــ من جهة أخرى ــ بتفسير أبياته المشكلات ، وهي أعسر على الفهم ؛ فإذا روض القارىء ذهنه على فهمها ، وتمرس بها ، لم يصعب عليه شرح بقية الديوان شرحا شخصيا ، بعد أن كان أدرك مذهب أبي تمام وخصائص شعره ، وإذا بالشعر يشرح بعضه بعضا .

قال المرزوقي في مقدمة كتاب « المشكل من أبياته المفردة » : « . . . جاريتي ــ أيدك الله ــ أمر شعر أبي تمام حبيب بن أوس الطائي ، وما فيه من عويصات الأبيات ، وبديع المعاني والألفاظ . . . ثم سألت أن أتتبع مشاهير كلماته ، فألتقط من فقرها مايفتقر إلى تبيين ، ومن بيوتها ما يحوج إلى تفسير ، ثم أتبع كلا منه بما يحتمل من تلخيص ، بأوجز ما أمكن من لفظ ، وأقرب ما أعرض من بسط لتجعل ذلك دليلا يهدي إلى الأغمض من باقيه ، ومعينا يعدي على الألطف ما فيه . . »(٢٤) .

ويبدو أن من الدواعي الرئيسية التي جعلت الشراح يعرضون عن تفسير البيت أن يكون معناه واضحا جليا ، بحيث يسهل على القارىء إدراكه ، دون الحاجة إلى عون من الشارح . ولم نجد واحدا من المفسرين يحدد وضوح البيت ويعرف بالحد الفاصل بين الغموض والوضوح ، لكننا فهمنا ــ عند النظر في الأبيات غير المشروحة ــ أن المقصود بوضوح البيت وضوح لغته فلا تكون غريبة ، ووضوح المعنى بأن تكون العلاقة بين الألفاظ علاقة مألوفة في تركيب واضح مألوف . والأبيات التي توافر فيها هذان الشرطان كثيرة ، كقوله في ب ٧ ق ١٥ ج ١ ص ٢٠١ :

إذا العيس لاقت بي أبا دلف فقد
تقطع ما بيني وبين النوائب

غير أننا وجدنا أبياتا عدة تضمنت بعض الألفاظ الصعبة ولم يهتم ــ مع ذلك ــ أي شارح بتفسيرها والتعليق عليها . ولعل مرد ذلك إلى أن ما نعده نحن اليوم من اللغة الغامضة كان يعد في عهد الشارح من الألفاظ المستعملة الميسورة ، فيكون الاستعمال متحكما في أن تكون

الكلمة مشهورة واضحة ، أو مهجورة غامضة . فمن الأمثلة على ذلك ، (ب ٣٧ ق ٢٧ ج ١ ص ٣٠٧) :

حللت من العز المنيف محلة
أقامت بفوديها العلى فأبلت

والذى نحب أن نختم به هذه الدراسة هو أن الشراح جميعا لم يكترثوا بالصور البلاغية ، ولم يتوقفوا عندها إلا قليلا ؛ فالخيال والمجاز مهضوم الجانب ومهمل وإن تحدث عنه الشراح ؛ فالذى كان يعنيهم فى الدرجة الأولى هو معنى البيت ، أما طريقة التعبير عن المعنى فلم يكن لها عندهم حظ ؛ ولذلك فقد كانوا يقدمون معنى البيت ولكنهم لم يكونوا يشرحون كيف وصلوا إلى ذلك ، وإذا كان البيت واضحا سكتوا عنه ، برغم ما يتضمنه من الخيال الجديد بالملاحظة . من ذلك مثلا :

ترضى السيوف به فى الروع منتصرا
ويغضب الدين والدنيا إذا غضبا

(ب ٤ ق ١٧)

مكارم لجت فى علوّ كأنها
تحاول ثأرا عند بعض الكواكب

(ب ٣٠ ق ١٥)

والحاصل أن عملية شرح الشعر قد شهدت تطورا ظاهرا فى جميع المشاغل التى انكب عليها المفسرون فى الطورين اللذين خصصناهما بالدراسة : طور النشأة وطور القمة ؛ فالشرح اللغوى ، كان موجزا مختصراً فبات شرحا موسوعيا مطولا ، والشرح المعنوى كان مقتضبا ومقتصرا على وجه دلالى واحد فى البيت ، فأصبح ـ بمقتضى البعد الزمنى عن الشاعر ، وتعدد الرواية ـ متعدد الوجوه وإن لازم الاقتضاب والاختصار .

وقد برزت العناية بالعروض بعد أن لم تكن ، فتمثلت فى الوقوف على بحر القصيدة ، والضرورة الشعرية ، وعيوب القافية . أما البلاغة فقد خرجت من دائرة الملاحظة البسيطة الوجيزة إلى الإلمام بالظواهر البلاغية المتعددة ، والاستعانة بها على توضيح المعنى ، والاهتداء إلى خصائص شعر أبى تمام ، أو ما يسميه أبو العلاء « مذهب الطائى » . ولقد تبوأت المشاغل الهامشية من نحو وصرف منزلة راقية (وكانت فى طور النشأة منعدمة) ، فاستخدمت لتوضيح المعنى ، ولتعليم الطلبة ، بعرض قضايا كانت فى الغالب مصدر الخلاف بين النحاة .

لكن إلى جانب هذا الاختلاف والتطور فقد كانت بين الشراح فى المرحلتين مواطن شبه توحد بينهم ، لم تعرف تغيرا ولا تدرجا من عصر إلى عصر . وقد تعلق هذا الاتفاق على وجه الخصوص بالمنهج الذى سلكوه فى شروحهم ؛ فلقد انطلقوا جميعا من وحدة نصية هى البيت الشعرى المستقل ، ولم يربطوا الأبيات بعضها ببعض إلا قليلا . لذلك لم يعيروا جميعا موضوع القصيدة أو عناصرها أو العلاقة بينها اهتماما . ولقد كان الشرح اللغوى عندهم فى غالب الأوقات متقدما على الشرح المعنوى . ولقد توخوا فى شرح المعانى طرقا متماثلة ، أبرزها محاكاة البيت الشعرى ، ومسايرة الشاعر فى تعبيره وتركيبه ؛ فقد جاروا البيت ، ولكنهم لم يسيطروا عليه ، ولم يشرفوا عليه ، فكان كالسيل يجرفهم فينجرفون ، دون أن يشعروا غالبا بموقعهم منه ، فلم يمكنهم ذلك الانقياد للنص من تبين بنيته ، ومن الانتباه إلى ما بين أجزاء الكلام فيه من العلاقات المختلفة ، كالتوافق والتضاد ، والسلب والإيجاب . . . .

ولقد اعتنوا جميعا بالمعانى المقتبسة فى شعر أبى تمام . وقد حصل الاقتباس فى المعنى والمبنى أو فى أحدهما ؛ غير أنهم لم يكونوا يوضحون مواطن الشبه ، وكيفية حدوثه .

ولقد انطلقوا جميعا من أرضية واحدة فى نظرتهم إلى الشعر ، هى أن للشعر معانى مشتركة ولغة مشتركة ، وكأن طرافة الشعر إنما تكون فى صياغته ؛ أى أن التجديد يكون لغويا أو لا يكون . ولـذلك كـان الاتساع عند أبى تمام إتساعا لغويا أولا وقبل كل شىء . ولقد عبر ابن رشيق عن هذا عندما قال :

« قال العلماء : اللفظ أغلى من المعنى ثمنا ، وأعظم قيمة ، وأعز مطلبا ؛ فإن المعانى موجودة فى طباع الناس ، يستوى الجاهل فيها والحاذق ، ولكن العمل على جودة الألفاظ ، وحسن السبك ، وصحة التأليف . ألا ترى لو أن رجلا أراد فى المدح تشبيه رجل لما أخطأ أن يشبهه فى الجود بالغيث والبحر ، وفى الإقدام بالأسد ، وفى المضاء بالسيف ، وفى العزم بالسيل ، وفى الحسن بالشمس ؟ فإن لم يحسن تركيب هذه المعانى فى أحسن حلاها من اللفظ الجيد ، الجامع للرقة والجزالة ، والعذوبة والطلاوة ، والسهولة والحلاوة ، لم يكن للمعنى قدر »[٢٥] .

ولقد شرحوا جميعا البيت بالإخبار عمن فيه من الأعلام ، وعما فيه من الحوادث ، على أساس أن الشعر ديوان العرب . وهم فى ذلك يستعينون على الشرح بوثائق خارجة عن النص ، قد تعين على الفهم ، إلا أنهم قصروا التفسير على مجرد ذكرها .

ولقد وقفوا جميعا مواقف نقدية متشابهة ؛ فهم التزموا بموقف لغوى معيارى واحد ، غايته الحرص على صيانة اللغة العربية الفصيحة من الدخيل ومن التحريف ، وتقويم مـا جاء من الخطأ ، انطلاقا من رصيد لغوى مجمد فى عصر معين ، وفى أمكنة معينة من بلاد العرب .

وقد وقفوا جميعا من أبى تمام موقفا ذاتيا مناصرا ، حتى لكأن المراد من شرح شعره إنما هو الذب عن الشاعر ، والرد على خصومه ، وليس هو محاولة تعرف الخصائص المميزة لأسلوبه ومعانيه ، وتحسس الجمال فيه ؛ فإذا بالشرح وسيلة لا غاية فى حد ذاته ، وإذا بالشراح لا يكادون يفصلون بين الأدب وصاحبه .

ولقد توجهت الدراسات الأسلوبية الحديثة على اختلاف مشاربها ببعض الانتقاد إلى الشروح الأدبية التى تقدمتها . وهى لا تعنى الشروح العربية القديمة ؛ لأنها كانت مغمورة ، ولم يتوفر الدارسون على النظر فيها واستجلاء خصائصها . ويتمثل ذلك بصفة خاصة فى منهجية الشرح ، مثل محاولة الوقوف على بنية البيت ، وكشف مختلف العلاقات المؤلفة بين أجزائه ، وربط البيت الشعرى بما حوله فى مجموعة من المحاور الدلالية ، بدلا من محاكاته . هذا مع الحرص على ألا تبعد بنا عملية تفكيك وحدات النص عن روحه ، ومواضع الجمال والطرافة فى تركيبه وصيغه ؛ وهاتان عمليتان يعترف المباشرون للنص الأدبى بصعوبة التوفيق بينهما .

ولعله يستحسن أن نستعين أحياناً بوثائق خارجة عن النص إذا افتقدناها فيه ، وتوقف فهم المعانى عليها . وقد صنع الشراح العرب ذلك ، وإن كانوا قد عولوا عليه تعويلا .

ولعله من الضرورى مراجعة المواقف النقدية التى ذكرنا بها سابقا . فالإيمان بتطور اللغة بات اليوم بـدهيا لا جـدال فيه ، وأصبـح من الشروط الأكيدة فى البحث العلمى التحلى بالموضوعية قدر المستطاع ، وتحاشى الأفكار المسبقة ، وتناسى العلاقات الشخصية ، من حب أو كراهية ، بين صاحب الأثر الناظر فيه ، حتى لا يكون لتلك العلاقة أثر سلبى فى عمل الباحث ، وأن تكون الغاية من النظر فى الأثر الأدبى هى محاولة تعرف ما يميزه من الخصائص ، وتحسس مواضع الأدبية والجمال فيه ، بإقامة حجج ودلائل مادية عليها من النص ، وعدم الاقتصار على ملاحظات انطباعية غير معللة ، وألا تكون الغاية من هذا العمل تفضيل الإنتاج الأدبى بعضه على بعض ، وترتيب أصحابه فى طبقات ، بل أن تكون الغاية معرفة مواطن الطرافة والاختلاف فى ذلك الإنتاج ، حتى وإن تعلق الأمر بما يقع الأديب فيه من الهفوات ، والخروج عن القواعد المألوفة فى اللغة والنحو وغيرهما .

ولكن قبل الشروع فى ذلك نرى لزاما علينا ــ إحقاقا للحق ــ أن نعترف للشراح العرب ــ وقد قلنا ذلك مرات عدة ــ بفضلهم وعطائهم للبحوث الأسلوبية الحديثة فى مباشرتها للنص الشعرى ، ونخص بالذكر منهم أبا العلاء المعرى والتبريزى ، اللذين عنيا فى شرحهما عناية فائقة بمواضع الطرافة فى شعر أبى تمام ، فأبرزا ــ بفضل ما اجتمع لديهما من المعرفة والأدب ــ ما تميز بـه شعر أبى تمام من العبارات والتراكيب المخالفة للعادة ، بل تكلما أيضا عن الظواهر الطريفة عنده فى غير اللغة والدلالة ، كخروجه عن القواعد العروضية والنحوية والصرفية وغيرها .

وهذا العمل الذى قاما به ، والذى اصطلحا على تسميته بأسماء كثيرة ، منها : الاجتراء والاتساع والاستعارة والمجاز ، هو من أهم ما توصلت إليه الأسلوبية اليوم ، لتعتمده مقياسا يهدى إلى الخصائص الأسلوبية المميزة والطريفة فى الأثر الأدبى ؛ فلولا ما تتسم به الأعمال الحديثة من المنهجية والعلمانية لقلنا إن للشراح العرب ، وخصوصا المعرى ، الريادة فى هذه المسألة .

ولقد كنا أوردنا قائمة فى الاستعمالات التى حاد فيها أبو تمام عن العرف والعادة ؛ وهى مادة نظنها فى غاية الأهمية ، ويمكن أن تعين الباحث بطريقة عملية تطبيقية على بلورة مفهوم « الاجتراء » ، وتحديد الدرجة الصفر فى اللغة العربية .

أما فضل شروح الدواوين على أبى تمام وشعره فذلك أمر لا يجحده جاحد ؛ فهى بتعددها تمكن الدارس من فرصة المناظرة بين الروايات المختلفة لشعره ، لتحقيقه والتثبت من صحته ، لاسيما وأن الأيدى الكثيرة سعت إليه تحرفه عن قصد وعن غير قصد ، بدافع المناصرة أو المعاداة .

ولقد كان شرح التبريزى التلفيقى عملا جليلاً ومفيدا ، من جهة أنه جمع لنا شروحا متعددة ، بعضهـا ــ اليوم ــ ضـائع ، وبعضهـا الآخر مخطوط ، فكان له فضل تبليغنا هذه الشروح ، وتيسير عملية المقـارنة بينها ، للاهتـداء إلى خصـائص شرح الشعر عنـدهم ، وما حدث فيه من التطور والنمو . ولقد أسهمت تلك الشروح جميعا فى التعريف بمعانى شعر أبى تمام ومذهبه ، فقربته إلى الناس ، وأذاعته فى أمصار عدة ، عن طريق المؤسسات التعليمية ، وما اسْتَنْسَخَهُ الطلاب من شعره . ولقد تضمنت تلك الشروح أخبارا تعلقت بحياة أبى تمام وعمله وأخلاقه ، يسردها رجال أحبوا الشاعر واشتهوا أن يذيع صيته وينتشر مذهبه .

أما فضل شروح الدواوين على الأدب العربى فهو فى كونها تسهم فى التعريف بمنعرج مهم فى تاريخ الشعر العربى رائده أبو تمام ، وهو شعر البديع . وقد نقلت إلينا فى أمانة ودقة ما أحدثه ذلك التيار الشعرى من ضجة أدبية ، قسمت الناس بين مؤيد ومعارض ، وعرفت بأسمائهم وبراهينهم ، فكانت صورة واضحة للنقد الأدبى عند العرب فى تلك الحقبة . وكانت بالإضافة إلى ذلك قد تضمنت فوائد أدبية هى أخبار العرب وأيامهم وأحلافهم وأمثالهم ، بحكم أن الشعر ديوان العرب ، وأوقفتنا على ما فى أشعارهم من المعانى المشتركة ، والألفاظ المشتركة ، والصور البلاغية المشتركة فى المدح بخاصة ، وفيما عداه من أغراض الشعر بعامة .

ولقد كانت شروح الدواوين كذلك متونا لتعليم اللغة فى مفهومها الواسع ، زخرت بالفوائد المعجمية والنحوية والصرفية ، والشواهد الشعرية عليها ، وبسطت قضـايا لغـوية متنوعة ، تصـور مشاغـل العصر ، وتشهد بتطور تلك العلوم اللغوية فى ذلك العصر .

الهوامش

(١) أخبار أبى تمام ص ٣٨ ، ط القاهرة ١٩٣٧ .
(٢) الموازنة بين أبى تمام والبحترى ص ٢ و ٣ ، ط محمد على صبيح ، مصر .
(٣) الوساطة بين المتنبى وخصومه ، ص ٥٩ .
(٤) ــ تحقيق محمد عبده عزام لشرح التبريزى على ديوان أبى تمام .
ــ تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون لشرح ديوان الحماسة .
(٥) دروس الأستاذ الطرابلسى : مناهج العرب فى مباشرة النص الأدبى من خلال شرح الدواوين .
(٦) شرح التبريزى على ديوان أبى تمام ص ٢ ، ط دار المعارف ، مصر .
(٧) أخبار أبى تمام ، ص ٣٧ .
(٨) أخبار أبى تمام ، ص ٤٦ .

٩) خبار أبي تمام ، ص ٥٣.
١٠) أخبار أبي تمام ، ص ٦ .
١١) شرح التبريزي ، ص ٣٤ .
١٢) شرح ديوان أبي تمام ، ص ١٣ ــ ١٤ .
١٣) المقدمة ص ٥٦٩ ط بيروت .
١٤) ب ١٠ ، ق ٥٨ ، جـ٢ ، ص ١٢٨ .
١٥) ب ١٠ ، ق ٣١ ، جـ٢ ، ص ٨٢ .
١٦) الموازنة ص ٢ ـ ٣ .
(١٧) ب ١٧ ق ٢٢ جـ١ ص ٢٨٦ .
(١٨) « أخبار أبي تمام » ، ص ١٧ .
(١٩) « أخبار أبي تمام » ، ص ٥٣ .
(٢٠) معجم الأدباء ، ج ٨ ص ٨٩ .
(٢١) الموازنة ، ص ٢٣ .
(٢٢) ب ١ ، ق ٦ جـ١ ص ١٠٨ .
(٢٣) ما بين قوسين هو المصطلح البلاغي الحديث .
(٢٤) مقدمة الخطيب التبريزي ص ٣٣ ــ ٣٤ .
(٢٥) العمدة ، جـ١ ص ١٢٧ .

البلاغة والنقد فى مصر
فى عصر المماليك
وكتاب جوهر الكنز
لنجم الدين أحمد بن إسماعيل بن الأثير الحلبى المصرى

محمد زغلول سلام

اتخذت العلاقة بين البلاغة والنقد اتجاهين متباينين ؛ الأول يتمثل فى اعتبار البلاغة جزءا لا يتجزأ من النقد ؛ وهو الاتجاه الغالب الذى ظل كثير من النقاد محافظين عليه منذ نشأة علمى النقد والبلاغة فى القرن الثالث الهجرى[1] ؛ والثانى انفصال البلاغة عن النقد .

ويمثل الاتجاه الأول مجموعة من الدراسات لكبار النقاد ، أمثال الجاحظ وابن قتيبة وابن المعتز . وجدير بالإشارة إليه هنا تسمية ابن المعتز لكتابه «البديع»،وقد تبعه ابن طباطبا فى « عيار الشعر » ، وقدامة فى « نقد الشعر » . ويعد هذا الكتاب الأخير مع كتاب البديع من أصول علم البديع التى احتذاها علماؤه من بعد ، فقد نقلوا عنهما كثيرا .

ويطالعنا هذا الاتجاه مرة أخرى فى القرنين الخامس والسادس عند ابن رشيق فى كتاب العمدة ، وابن منقذ فى « البديع » ، ويعود فيظهر مرة أخرى عند ابن أبى الإصبع ، وعماد الدين بن الأثير فى مصر ، فى كتابيهما « تحرير التحبير » ، و « كنز البراعة » .

ويتميز فى هذا الاتجاه الذى يجمع بين النقد والبلاغة بعامة ، والنقد وعلم البديع بخاصة ، أسلوبان فى التأليف ؛ أولهما يجمع بين الحديث عن علم الشعر فى عمومه ، وتفصيل القول فى صور التعبير فى أبواب البديع ؛ وثانيهما يفرد الحديث عن أبواب البديع دون تعرض لعلم الشعر وما يتصل به .

ويمثل الأسلوب الأول ابن طباطبا فى عيار الشعر ، والأسلوب الثانى قدامة بن جعفر فى نقد الشعر . وأرى أنهما اختطا لهذين الاتجاهين فى تاريخ النقد ، فاتبعهما من بعد النقاد فى العصور التالية .

ففى القرن السابع فى مصر نجد الاتجاهين واضحين فى كتابى « تحرير التحبير » لابن أبى الإصبع ، و « جوهر الكنز » لنجم الدين ابن الأثير ؛ فقد تبع الأول خط قدامة بن جعفر وابن منقذ ، وتبع الثانى خط ابن طباطبا وابن رشيق القيروانى .

وإذن فكتاب « جوهر الكنز » ــ وهو تلخيص « لكنز البراعة » ــ يمثل هذا الاتجاه الذى يجمع بين علم الشعر والبديع فى منهج النقد . ومع ذلك فلا نستطيع أن نقول إن كتاب كنز البراعة صورة مكررة للعمدة ؛ بل هو تأليف متميز وإن سلك فيه مؤلفه طريق ابن رشيق وابن طباطبا .

وإذا جاز لنا أن نسمى هذا الاتجاه الأخير بنهج ابن طباطبا ، فى تاريخ النقد ، فإن هذا لا يعنى كذلك أن النقاد والمؤلفين الذى اتبعوه ساروا على دربه مقلدين ، بل إن كل واحد قد ضرب فيه بسهم ، وأضاف إليه إضافات تقل أو تكثر .

ولا ينفصل هذا الاتجاه بالضرورة عن الدراسات الأخرى المتصلة بالنقد والبلاغة من قريب أو بعيد ؛ ونستطيع أن نجملها فى ثلاثة اتجاهات أخرى واضحة .

الاتجاه الأول هو الاتجاه البلاغى الصرف ، الذى يعنى بالبلاغة علما مستقلا بفروعه الثلاثة : المعانى والبيان والبديع ؛ وهو الاتجاه الذى أصله السكّاكى فى « مفاتيح العلوم » ، وسايره فيه متبعوه وشارحوه ، من أمثال الخطيب القزوينى والسعد التفتازانى .

والاتجاه الثانى هو الاتجاه الإنشائى ــ إذا صح لنا تسميته بهذا الاسم ؛ ونعنى به كتب أصول صناعة الإنشاء والكتابة ، بدءا من

« كتاب الصناعتين » لأبى هلال العسكرى ، وانتهاء إلى كتاب « صبح الأعشى » للقلقشندى .

والاتجاه الثالث هو اتجاه الدراسات القرآنية المتصلة بالإعجاز ، من مثل كتاب « بيان مشكل القرآن الكريم » لابن قتيبة ، و « النكت فى إعجاز القرآن للرمانى ، « وإعجاز القرآن » « والانتصار » للباقلانى ، و « دلائل الإعجاز » لعبد القاهر الجرجانى ، و « نهاية الإيجاز » للفخر الرازى ، « والطراز » للعلوى ، « وبديع القرآن » لابن منقذ .

هذا فضلا عن جهود أخرى متفرقة لا ينتظمها اتجاه بعينه ، من أمثال كتب النقد المتصلة بمذهب بعينه ، أو قضية مثل قضية السرقات ، أو التى تعرض لشاعر أو مجموعة من الشعراء ، كالذى ألف عن أخبار بشار وأبى نواس وأبى تمام والبحترى والمتنبى ، أو « طبقات الشعراء » لابن سلام ، و « الشعر والشعراء » لابن قتيبة ، و « طبقات شعراء المحدثين » لابن المعتز .. الخ .

ولاشك أن هذه الجهود وتلك الاتجاهات أثرت بصورة أو أخرى فى عمل المؤلفين فيما عرفناه باتجاه ابن طباطبا أو نهجه ، الذى يمثله لنا الكاتب الذى نحن بصدده .

وقبل أن نشرع فى الحديث تفصيلا عن صاحب الكتاب وكتابه ، ينبغى أن نلفت إلى ظاهرة فى التأليف البلاغى بدت سماتها واضحة منذ القرن السادس ، هى تلك الظاهرة التى أشار إليها أمين الخولى فى وضوح اتجاهين متباينين فى التأليف البلاغى ؛ اتجاه المشارقة من أبناء العراق وفارس ، واتجاه الشوام والمصريين . ويغلب على الاتجاه الأول التقنين والمنطق ، وجفاف الشاهد ، وقلة الاهتمام بالنصوص وتذوقها ؛ ويغلب على الاتجاه الثانى عكس ذلك ، من قلة اعتماد الحدود ، وغلبة التذوق ، والاستعانة بالنصوص الكثيرة . وقد أشار بعض المصريين إلى ذلك فقال : ليست بلاغة المشارقة كبلاغتنا .

ويتضح هذا القول عند مقارنة بعض مؤلفات البلاغيين من المشارقة بمن يقابلهم من الشوام والمصريين . فالسكاكى وفخر الدين الرازى والخطيب القزوينى والسعد التفتازانى يقابلهم ابن سنان الخفاجى وضياء الدين بن الأثير وابن أبى الإصبع وعماد الدين بن الأثير .

وبمقابلة أعمال هؤلاء وأعمال أولئك يتضح صحة هذا القول بتباين الاتجاهين . ولا نستطيع أن نعلل ذلك إلا بفرض قد يصيب وقد يخطىء ، وهو اهتمام المشارقة بمضامين القول دون شكل اللفظ ؛ لأن اللغة العربية ليست لغتهم . ولما كان اهتمام المشارقة غالبا كان نابعا من اهتمامهم بتعرف إعجاز القرآن ، لأنه من فروض الدين وواجباته ؛ ولذلك فقد صرفوا همهم إلى تقصى إعجاز المعانى . ومن هنا كان علم المعانى والتراكيب هو الأساس فى دراساتهم البلاغية ؛ وجاء علم البيان شارحا للمعنى ، ومبينا له ومؤكدا ، عن طريق الصورة ومدارك الحس ؛ وأما علم البديع فهو فضلة وزيادة فى تحسين الكلام .

ولم تكن نظرة غير المشارقة من علماء العرب كتلك النظرة إلى البديع ، بل اعتبروا البديع هو البلاغة ، ورأوا أن للصورة أو الشكل صلة بالمعنى ، وأنه كلما حسنت الصورة اكتسب المعنى حسنا . وإنما دفعهم إلى هذا تذوقهم للغة وجمالها من حيث هم أبناؤها ، الذين درجوا فى كنفها ، فعايشوها ورضعوا لبانها . أما المشارقة فقد تعرفوا اللغة تلقينا ، وكانت لمعظمهم لغته التى يتكلمها وهى الفارسية ، فلم يروا فى العربية سوى ظروف صوتية تحوى المعانى .. ولهذا الحديث أبعاد ليس المجال هنا للإفاضة فيها .

والمهم فى الأمر أن البلاغة فى مصر منذ القرن السادس الهجرى بدت على غير ما عرفها المشارقة . وقد رسم معالمها بعض البلاغيين المصريين كابن أبى الإصبع ، وشهاب الدين محمود (فى كتاب « حسن التوسل إلى صناعة الترسل ») ، وعماد الدين بن الأثير ، والسبكى فى « عروس الأفراح » ، والقلقشندى فى « صبح الأعشى » .

وهؤلاء البلاغيون وإن أفادوا من تراث البلاغة قبلهم مما ألفه علماء العرب والمسلمين مشارقة ومغاربة على اختلاف مشاربهم ومناهجهم ، قد اختلفوا عن هؤلاء جميعا بتلك الخاصة التى أشرنا إليها .

وقد نوهت تلك الدراسات بأهمية البلاغة ، واعتبر البديع الصورة المشرقة لها ، أو المعرض الجمالى الذى تتجلى فيه برونقها ، فاهتم أصحابها ببعض صور البديع وغالوا فى ذلك ، وضمنوه كل علوم البلاغة من معان وبيان وبديع ، وأطلقوا عليها جميعا اسم البديع ، وأدرجوها معه تحت اسم آخر .. والناظر إلى كتب « تحرير التحبير » ، و « بديع القرآن » ، و « كنز البراعة » أو مختصره « جوهر الكنز » يستطيع أن يتبين ذلك فى وضوح . وقد عرف صاحب جوهر الكنز البديع بقوله :

«وأما البديع فإن هذه اللفظة مصدر أبدع . يقال : أبدع فلان فتله . إذا فتل حبلا من شىء جديد ، لا من نقاضة حبل آخر . و « بديع » قد صار هذا اللفظ عند علماء الأدب عبارة عن الألفاظ المستطرفة ، التى توجد فى محاسن الكلام .

ويقال : كلام بديع ، وكلام مخترع ؛ فالبديع يختص بمحاسن الألفاظ ، والمخترع متعلق بابتكار المعانى التى لم يسبق إليها . وأول من سمى هذا النوع البديع ابن المعتز ، وألف فيه كتابا ، ولم يضمنه من أبواب البديع إلا خمسة أبواب ، وهى : الاستعارة والتجنيس ، والمطابقة ، ورد العجز على الصدر ، والمذهب الكلامى .

ومن بعده نظر علماء الأدب فى البديع وقسموا محاسنه أنواعا ، وسموا كل نوع باسم ، حتى لقد تداخلت عليهم الأسماء ، وتكررت أعداد الأنواع . ثم إن من علماء البيان من ذكر من مصنفاته أبوابا وعدها من البيان ؛ ومنهم من عد تلك الأنواع بعينها فى مصنفاته من البديع . فعلى هذا يعسر التفريق بين البديع والبيان فى كل المواضع ؛ لأنه ما من باب إلا وله تعلق باللفظ والمعنى ؛ فمن أين يظهر لنا الفرق بين النوعين ؟» .

وفى هذه الفقرة يلخص ابن الأثير جوهر الحديث فى موضوع البلاغة عند أصحاب الاتجاه السائد بين المصريين والشوام منذ القرن السادس وبعد تقسيم السكاكى للبلاغة إلى علومها الثلاثة ، وتحديد كل علم بحد يميزه عن غيره ، ويلخص غايته فى التعبير .

وهذا الحديث متصل أوله بمعنى البديع كما عرفه نقاد الأدب فى القرن الثالث ، وكما بينه الجاحظ فى أكثر من موضع ، وكما عرف عند أصحاب الاتجاه الجديد من الشعراء . وأراد ابن المعتز أن يكشف أصوله فى كتاب البديع ، فميز هذه الأبواب المعينة منه ، وكلها يجمع بين البيان والبديع فى مصطلح السكاكى .

وربما شرح لنا معنى البديع ، بما هو صورة للتجديد فى الشكل ، كلام ابن طباطبا فى مقدمة عيار الشعر ، حين يتحدث عن موقف الشعراء المحدثين والمولدين من عمل الشعر بقوله :

« وستعثر فى أشعار المولدين بعجائب استفادوها ممن تقدمهم ، ولطفوا فى تناول أصولها منهم ، ولبّسوها على من بعدهم ، وتكثروا بإبداعها فسلمت لهم عند ادعائها ، للطيف سحرهم فيها ، وزخرفتهم لمعانيها .

والمحنة على شعراء زماننا فى أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم ؛ لأنهم سُبقوا إلى كل معنى بديع ، ولفظ فصيح ، وحيلة لطيفة ، وخلابة ساحرة ؛ فإن أتوا بما يقصر عن معانى أولئك ولا يُربى عليها لم يتلق بالقبول ، وكان كالمطّرح المملول .

ومع هذا فإن من كان قبلنا فى الجاهلية الجهلاء ، وفى صدر الإسلام من الشعراء ، كانوا يؤسسون أشعارهم فى المعانى التى ركبوها على القصد للصدق فيها ، مديحا وهجاء ، وافتخارا ووصفا ، وترغيبا وترهيبا ، إلا ما قد احتمل الكذب فيه فى حكم الشعر ، من الإغراق فى الوصف ، والإفراط فى التشبيه ؛ وكان مجرى ما يوردونه منه مجرى القصص الحق ، والمخاطبات بالصدق ، فيحابون بما يثابون ، ويثابون بما يحابون

والشعراء فى عصرنا إنما يثابون على ما يستحسن من لطيف ما يوردونه من أشعارهم ، وبديع ما يغربونه من معانيهم ، وبليغ ما ينظمونه من ألفاظهم ، ومضحك ما يوردونه من نوادرهم ، وأنيق ما ينسجونه من وشى قولهم ، دون حقائق ما يشتمل عليه من المدح والهجاء ، وسائر فنون القول»(٢) .

وحاصل هذا القول أن المولدين أسسوا أشعارهم على بديع الصنعة ليفلتوا من حصار التقليد للقدماء أو تكرار معانيهم التى فازوا بها فى أغراض الشعر المختلفة . ومن هنا فالبديع على هذا الفهم يصبح صنعة مكتسبة ، لا طبعا مغروسا فى الشعراء وحسب . كذلك ألمح ابن طباطبا من معانى بديع المولدين إلى صلة ما يأتى به من بديع بحسن الوقع لدى السامع أو المتلقى ، الذى يقصد إليه الشاعر غالبا لينال رضاه ، فيثاب بما قدم ليروق مزاج الأمير ، أو يلذه فى مجلس أنسه وسمره . وكانت نتيجة ذلك — كما أشار — هذه المحنة التى يجد الشاعر نفسه فيها خارجا عن صدق القصد والغاية ، إلى ضرب من الملق والكذب بهذا البهرج والرونق الشكلى .

وفى هذا القول لابن طباطبا طعن لمعنى البديع عند المولدين وأصحاب البديع ، واتهام لهم بالزيف ، واتهام للبديع كذلك بأنه شكل باهر ، لا يقصد فيه الشاعر دائما إلى الصدق عن النفس . ولعل ابن طباطبا مس جانبا من البديع واتكأ عليه ولونه باللون الرمادى حزنا منه على وضع الشاعر فى زمان كان فيه الشاعر قد صار متسولا بشعره ، لا ناطقا بلسان حاله . ومع هذا فالبديع ليس كذلك دائما ، بل هو من ناحية أخرى خروج على المألوف من طرق القول المأثورة أو المتوارثة ، بما يتناسب وذلك التغير الكبير فى حياة الناس فى العصر العباسى ؛ هذا التغير الذى أدى إلى تغير فى الذوق ورهافة فى الحس ، مع اختلاف فى صور الحياة أمام الشاعر أدى إلى تغير مدركات الحس ، وإلى تمثله للمعانى من خلالها عن طريق اللغة ، فجاءت اللغة الشعرية الجديدة للمولدين تغاير ما عرف من قبل لدى القدماء ، وصارت هذه اللغة جديدة لدى من اعتادوا الشعر القديم أو عاشوا فى جوه العام ، فبهرجوا أقوال المحدثين والمولدين . ومع ذلك لم يثن ذلك الموقف المحدثين عن المضى فى طريق البديع فجاءوا بما يخالف عمود الشعر أو طريقة العرب .

ومن هنا قد يلتبس المصطلح النقدى ويتداخل ، كما التبس مصطلح البلاغة وتداخل ، ويصبح البديع فى صورته العامة (جامعا لضروب البيان والبديع معا فى مفهومها الاصلاحى) مختلطا بمعنى الخروج على عمود الشعر ، أو مخالفة طريقة العرب .

وربما كان لهذا الخروج وقعه بين نقاد القرن الرابع ، وكانت له خطورته عندهم ؛ فقد انقسموا فى مواجهته فريقين بين مؤيد ومعارض ، على نحو ما كشفه لنا كتاب الموازنة للآمدى فى موقفه من الشاعرين أبى تمام والبحترى . وقد رأينا من الآمدى حملة على أبى تمام فى إسرافه فى استخدام البديع ، أو طرق التعبير الجديدة فى اللفظ والمعنى ، دون مراعاة الإلف أو المتوارث التعبيرى للصيغ البديعية ، من بديع لفظ كالجناس والطباق ، أو صور بيانية كالتشبيه والاستعارة .

ولكن حدة المعارضة خفت على الزمن ، وأصبح الغريب مألوفا ، وصار الخروج على الموروث أمرا طبيعيا ، بل لقد عد الأكثر لياقة بالعصر والزمن ، وأصبحت القوالب والصور التقليدية أمرا غير مرغوب فيه . ومن هنا ، ونتيجة لذلك ، أو رغبة من الشعراء والكتاب فى المزايدة ، ظهرت الأنواع البديعية التى جاوزت المائة نوع عند المتأخرين من أمثال ابن أبى الإصبع .

وفى ظل هذا المفهوم أبدع المتأخرون ألوانا من التعبير تخالف القدماء وتعمدوا ذلك ، ولم يأنسوا للقديم فهجروه ، ونشأ هذا النقد الجديد فى القرنين السادس والسابع ليكرس هذا الاتجاه ويدعمه . وينشأ فى مصر والشام وبعض بلاد المغرب والأندلس الاتجاه إلى البديع المتأخر ، وما يقاربه من بديع السابقين ، وتصبح النماذج الأدبية أو الأمثلة شعرا ونثرا مما صاغه شعراء هذا العصر وكتابه . ويعد الكتاب الذى نعرض له « جوهر الكنز » صورة واضحة لهذا الاتجاه .

مؤلف الكتاب :

كتاب « جوهر الكنز » تلخيص لكتاب أكبر هو « كنز البراعة فى أدوات ذوى اليراعة » . وهذا الكتاب الأخير لعماد الدين إسماعيل ابن أحمد بن سعيد ، كاتب الإنشاء فى الدولة المملوكية . وقد نشأ

المؤلف فى أسرة من كتاب الإنشاء فى ديوان سلاطين مماليك الدولة الأولى (المماليك البحرية) ؛ فقد كان جده شمس الدين سعيد من كبار كتاب الدولة ومن أعيان دمشق فى أخريات العصر الأيوبى وصدر دولة المماليك . وقد لقب بالكاتب الرئيس ، وعمل بالكتابة فى دمشق زمنا ، ثم انتقل إلى القاهرة .

وظل شمس الدين سعيد بالقاهرة ، وخلف من بعده من أبنائه خلف عملوا فى ديوان الإنشاء بالدولة المملوكية ، وصحبوا جماعة من سلاطينها الكبار ، ولازموهم بمصر أو بالشام ، وقاموا على الكتابة لهم أو معاونتهم فى شئون الدولة ، وفى السفارة بين الأمراء فى مصر والشام . ومن أشهر أبناء سعيد تاج الدين أحمد بن سعيد بن الأثير ؛ وهو والد مؤلف كتاب « كنز البراعة » ، وجدّ مختصره أو صاحب المختصر « جوهر الكنز » .

ولى تاج الدين أحمد بن سعيد كتابة السر للسلطان الملك الظاهر بيبرس ، ثم السلطان الملك المنصور قلاوون ، وظل ملازما له حتى تفرد بالكتابة فى ديوانه بعد وفاة كاتم سره فتح الدين محمد بن عبد الظاهر[٣] .

وسفر تاج الدين بين السلطان قلاوون والأمير سنقر بالشام فيما نشب بينهما من خلاف حول مراسلة سنقر للتتار دون مشورة السلطان . وتوجه تاج الدين إلى دمشق حاملا إلى الأمير لوم السلطان ودعوته للحضور إلى القاهرة . وقام تاج الدين بالرسالة ، فذهب إلى الأمير « ووبخه ولامه حتى أناب ، ووعد بإرسال ولده »[٤] .

وتوفى تاج الدين بين عامى ٦٧٠ و ٦٩١هـ على خلاف بين المؤرخين[٥] . ولتاج الدين إنشاء على طريقة العصر ؛ ومعظمه رسائل ديوانية ، فى المراسلات بين السلطان وحكام الأقاليم من أمراء المماليك ، أو منشورات ديوانية ، ومراسيم بالأمر بأشياء أو النهى عن أخرى ، أو إعلان نبأ انتصار ، أو دعوة إلى جهاد . ومن خلال هذه الرسائل نرى نماذج من الوصف فى مناسبات مختلفة . وهو إنشاء يقوم على السجع على اختلاف أنواعه ، بين طويل الفقرات وقصيرها ، فضلا عن صور البديع اللفظى والمعنوى ، من جناس وطباق ، وتلميح وإشارة ، واقتباس من آيات القرآن والشعر ، إلى غير ذلك من فنون الكتابة المعروفة آنذاك .

ولم تعرف له مؤلفات سوى هذه الرسائل المنثورة فى بعض كتب الأدب من ذلك العصر[٦] . ويُذكر له نظم كنظم غيره من كتاب عصره ، تغلفه الصنعة ، ويدور فى موضوعات ومناسبات اجتماعية أو إخوانية ، يورد ابن تغرى بردى نموذجا له فى المديح[٧] ، ويذكر له المقريزى قصيدة فى الرثاء[٨] .

وأما ابنه ــ مؤلف كتاب «كنز البراعة» ، الذى نسبه بعض المؤرخين خطأً إلى تاج الدين ــ فهو عماد الدين إسماعيل . وتثبت نسبة الكتاب إلى عماد الدين بخط ابنه مختصره ؛ إذ يقول ما نصه : «وبعد فإنه لما وقفت على الكتاب الذى ألفه والدى الفقير إلى الله تعالى عماد الدين إسماعيل ، ابن الفقير إلى الله تعالى تاج الدين أحمد بن الأثير الشافعى الحلبى رحمهم الله . . . .» الخ .

ونشأ عماد الدين فى مصر نشأة مترفة فى بيت والده كاتب الإنشاء الأول وكاتب سر السلطان بعد وفاة ابن عبد الظاهر[٩] ، فتلقى العلم على جماعة من كبار علماء عصره من المصريين ، كالعالم الفقيه ابن دقيق العيد ؛ وقد كتب عنه شرحه لكتاب العمدة فى الفقه[١٠] .

ويبدو أن عماد الدين كان يساعد والده فى ديوان الإنشاء فى حياته ، وكان معه أخوه علاء الدين . وقد تولى بعد أبيه كتابة السر للسلطان الأشرف خليل بن قلاوون بعضا من عامى ٦٩١ ، ٦٩٢ هـ ، وصحب بعد الأشرف السلطان الناصر محمد بن قلاوون ، ورافقه إلى الشام حين نهض السلطان لحرب التتار . وهناك كانت وقعة حمص ، التى قتل فيها عماد الدين سنة ٦٩٩ هـ .

أما نجم الدين أحمد بن عماد الدين ، مختصر الكنز ، الذى أسمى مختصره «جوهر الكنز» ، فقد عمل بالكتابة ضمن كتاب الدرج ؛ وكان عمه علاء الدين كاتبا للسر فى دولة الملك الناصر محمد بن قلاوون . ولم يبلغ فى ديوان الإنشاء مرتبة جده وأبيه وعمه ، ولكنه مع ذلك كان من صدور كتاب الديوان ، ولقب بالصدر الكبير ؛ وهو لقب لا يمنح إلا لمن كانت له مكانة مرموقة . كما ذكر المؤرخون أنه كان من كبار الرؤساء ، ومن المتقدمين فى كتابة الإنشاء ، وكان كذلك ممن يحضرون دار العدل مع السلطان .

ولم يترك نجم الدين شيئا من كتابته ، أو لعلنا لم نعثر على شىء منها ، ولم يذكر أحد من المؤرخين شيئا من مؤلفاته سوى هذا الكتاب «جوهر الكنز» .

وتوفى عام ٧٣٧ هـ[١١] .

كتاب جوهر الكنز ومكانته
بين كتب البلاغة والنقد :

يتضح من حياة مؤلف الكنز عماد الدين أنه ألفه فى أخريات القرن السابع الهجرى ، وربما كان ذلك فى سنوات التسعين من هذا القرن ، وربما كان اختصار ابنه له فى مطالع القرن الثامن أو فى الربع الأول منه على الأرجح[١٢] .

ويعرّف نجم الدين بكتاب والده وعمله فى اختصاره بقوله :

« . . وبعد فإنى لما وقفت على الكتاب الذى ألفه والدى الفقير إلى الله تعالى عماد الدين إسماعيل بن الفقير إلى الله تعالى تاج الدين أحمد ابن الأثير الشافعى الحلبى ، رحمهم الله تعالى ، فى علم الأدب ، وضمنه من أنواعه ما لم يسبقه إليه أديب ، ولا نحا نحوه فى فنه إلا ذو لب أريب ، وسماه «كنز البراعة» ؛ وهذا الاسم موافق للمسمى . . .

«ولقد وجدت فيه إسهابا على من يروم حفظه ، أو يقيد لفظه ، فقصدت اختصاره ، رغبة فى سهولة تناوله ، وقصداً لنظم شتات نوعه لمبتغيه ومحاوله .

«واقتصرت منه على ذكر ما يحتاج إليه كاتب الإنشاء من العلوم والفضائل ليعد كاتبا . ثم بينت له بعد ذلك ما يحتاج إلى معرفته أولا من ترتيب ما يحفظه ويتعلمه من العلوم والفضائل ، وغير ذلك من معرفة الصنائع . ثم بعد ذلك بينت له أيضا ما يحتاج إليه من حسن الاستعمال لما علمه . ثم بعد ذلك أيضا أوضحت له السلوك إلى معرفة النظم والنثر وكيفية الإنشاء ، وحل الآيات والأحاديث والشعر والأمثال ، وغير ذلك ، ليقتدى به الكاتب فى مطلوبه ، ويبنى على منواله أسلوبه .

«ووسمته بـ «جوهر الكنز» ؛ إذ أجل ما يذخر من الكنوز الجوهر .

ولعل هذا المختصر جمع أجل ما حواه الكتاب من المعانى والألفاظ . ولم أتعرض لشىء سوى ذكر الباب وحده وشاهده ، وما لعله يمكن من الفرق بينه وبين الباب المضاهى له . وأعرضت عن ذكر الشواهد والاختلاف فى الحدود ، والإيرادات التى ترد على المسائل ، والشكوك التى تلقى عليها من غير أجوبة عنها ، والبحوث التى تقتضى المجادلات فى الكلام من غير وقوف عند حد فيها يجمع على الوقوف عنده ، بل أوضحت الجادة التى سلكها علماء هذا الفن ، وكثر استعمالها بينهم ، وأجمعوا على فصاحتها وبلاغتها وحسن تداولها بينهم ، مع غاية الاختصار الذى لم يخل بما يحتاج إليه ، ولا يُمل عند مطالعته» .

ويوجد من هذا الكتاب ثلاث نسخ مخطوطة ؛ إحداها ــ وهى أقدمها ، وقد تكون الأصل فى النسختين الأخريين ــ بخط أحد علماء القرن الثامن ، كتبت سنة خمس وعشرين وسبعمائة ، فى العشر الأواخر من ذى القعدة ، وعليها إجازة من المؤلف نفسه بعد قراءتها عليه . وقد امتلك هذه النسخة رفاعة رافع الطهطاوى ، وعليها خط لعلى فهمى رافع الطهطاوى . والأصل محفوظ بمكتبة محافظة سوهاج (رقم ٤٠ أدب) . وكان لى حظ تحقيقها ونشرها(١٣) .

والكتاب ــ على ما ذكر مختصره نجم الدين ــ فى علم الأدب ؛ ويقصد به علم الشعر والنثر ، أو النظم والكتابة ؛ فهو من نوع تلك الكتب التى صنفت فى الصناعتين ، على مثال كتاب أبى هلال المعروف ، وكتاب ضياء الدين بن الأثير «المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر» ، و«الجامع الكبير» له أيضا . لكن اهتمام المؤلف منصب على الشعر ، وقلما يعرض للكتابة ؛ فهو أقرب إلى كتاب العمدة لابن رشيق منه إلى كتابى «الصناعتين» ، و«المثل السائر» .

واسمه ، كنز البراعة فى أدوات ذوى البراعة ، يوهم بأنه يقصد الحديث عن فنى الكتابة والنظم ، وما ينبغى أن يعد لهما بالغيها من أدوات ، وما يتطلب لهما من صفات .

وفى تاريخ الأدب العربى والنقد والبلاغة مجموعة من الكتب ، يقصد بها مؤلفوها توجيه الكتاب والشعراء إلى صنعتى الكتابة والشعر ، لعل أول ما يذكر منها كتاب أدب الكاتب لابن قتيبة ، وقواعد الشعر لثعلب . ويسبق هذين رسالة بشر بن المعتمر فى الكتابة والكتاب .

ثم يأتى فى مطلع القرن الرابع ابن طباطبا ليضع أمام الشاعر نهجا فى عمل الشعر ، مستوحى من تجربته الخاصة فيه ، ويدله على طريقة صنعته وتثقيفه ، وذلك فى مقدمة كتاب «عيار الشعر» . وهو كذلك يضع للشاعر الناشىء أداة تعينه على قول الشعر ، فى كتاب آخر ــ لم يصل إلينا ــ أسماه «تهذيب الطبع»(١٤) .

وهويذكر أدوات الشعر فيقول : «وللشعر أدوات يجب إعدادها قبل مراسه وتكلف نظمه ، فمن تعصت عليه أداة من أدواته لم يكمل له ما يتكلفه منه ، وبان الخلل فيما ينظمه ، ولحقته العيوب من كل جهة .

فمنها التوسع فى علم اللغة ، والبراعة فى فهم الإعراب ، والرواية لفنون الآداب ، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم ، ومناقبهم ومثالبهم ، والوقوف على مذاهب العرب فى تأسيس الشعر والتصرف فى معانيه ، وفى كل فن قالته العرب فيه . وسلوك سبلها ومناهجها فى صفاتها ومخاطباتها ، وحكاياتها وأمثالها ، والسنن المستدلة منها ، وتعريضها وتصريحها ، وإطنابها وتقصيرها ، وإطالتها وإيجازها ، ولطفها وخلابتها ، وعذوبة ألفاظها ، وجزالة معانيها ، وحسن مباديها ، وحلاوة مقاطعها ، وإيفاء كل معنى حظه من العبارة ، وإلباسه ما يشاكله من الألفاظ ، حتى يبرز فى أحسن زى ، وأبهى صورة»(١٥) .

وجاء أبو هلال فى الصناعتين ليقرن بين عملى ابن قتيبة فى أدب الكاتب وابن طباطبا فى عيار الشعر ، ويضع منهجا للكاتب والشاعر يتعرفان من خلاله أصول الصنعة البيانية فى الفنين ، ومنه يعرض أصول البلاغة وما فيها من ضروب المحاسن والمقابح فى فنون التعبير المختلفة ، لفظية ومعنوية .

يقول أبو هلال فى ختام كتابه : «على أن هذا الكتاب جمع من فنون ما يحتاج إليه صناع الكلام ما لم يجمعه كتاب أعلمه» . على أنه يضيف سببا آخر أو غاية أخرى للكتاب غير تعرف طرق الصنعة البيانية ؛ هذا السبب وتلك الغاية هما معرفة حقيقة إعجاز القرآن وسره ؛ فيقول : «وقد علمنا أن الإنسان إذا أغفل علم البلاغة ، وأخل بمعرفة الفصاحة ، لم يقع علمه بإعجاز القرآن من جهة ما خصه الله به من حسن التأليف ، وبراعة التركيب» .

ونخرج من هذا الكلام ، ومن صحيفة بشر بن المعتمر ، ومن قول ابن قتيبة فى مقدمة أدب الكاتب ، بأن تعلم البيان كان قد أصبح واجبا دينيا . وقد دعم ذلك دعوة المعتزلة منذ أخريات القرن الثانى ، كما يتضح من رسالة بشر ، وكتابات الجاحظ عن البيان والتبيين ، وحجج القرآن ، ونظم القرآن ، وآى القرآن . . إلى آخر مؤلفاته فى هذا المجال .

وظل الأمر على ذلك بعد القرن الرابع ، فامتزجت دراسات البيان القرآنى بالدراسات البلاغية ، واتصلت هذه وتلك بكتب البيان والبلاغة المتعلقة بتعليم الإنشاء ، أو الشعر ، وظهرت فى المناهج والاتجاهات التى أشرنا إليها فى أول هذا الحديث .

إذن فقد صدر مؤلف جوهر الكنز عن الرغبة نفسها ، وهدف إلى الغاية التى هدف إليها ابن طباطبا ، وهى تعليم الصنعة البيانية شعرا أو نثرا ، بالإعداد ، واتخاذ الأدوات التى تعين على تلك الصنعة ، التى ذكر ابن طباطبا جملة منها ، وكررها ابن الأثير ضياء الدين ، وهى : معرفة اللغة والنحو ، ورواية فنون الآداب شعراً ونثرا ، ومعرفة أخبار العرب وأنسابهم ، ومناقبهم ، والوقوف على مذاهبهم فى تأسيس الشعر .

ويضيف ضياء الدين إلى ذلك حفظ القرآن الكريم والحديث النبوى ، ومعرفة البلاغة والفصاحة .

ويقول مؤلف الكتاب ، متبعا قول ضياء الدين :

«ذكر علماء هذا الفن أن كاتب الإنشاء له أن يتشبث بكل فن ، حتى ما تقوله الماشطة عند جلوة العروس ، وما تقوله النادبة فى المأتم ، وما يقوله المنادى فى السوق . . . . . فبهذا الاعتبار صار الكاتب مدفوعا إلى معرفة كل شىء من العلوم والصناعات ، ليخاطب بها عند الحاجة إليها ، ويأمر صاحب كل وظيفة بما يجب عليه فعله ، وينهى صاحب كل وظيفة عما يجب النهى عنه فى وظيفته . وليس له وصول إلى

وغ مقاصده من مخاطبة كل أحد بما يليق به ، والتمكن فى صناعته ، ؟ إذا استعد لذلك بتحصيل أصول يرجع إليها . فمنها : أن يحفظ ناب الله تعالى ؛ إذ له فائدتان فى حفظه : إحدى الفائدتين أن يدخل ، زمرة من أثنى عليه رسول الله صلى الله عليه وسلم بقوله : «خيركم ن تعلم القرآن وعلّمه» ، وما ورد فى فضل تعلم القرآن واغتنام أجوره كتساب حسناته أكثر من أن يحصى ؛ فهذه فائدة أخروية .

والفائدة الثانية أن يطلع على أسرار الكتاب العزيز بكثرة تلاوته ، يتدرب باستعماله فى مطاوى كلامه ، والاستشهاد به فى الوقائع ناسبة لكل آية من آياته . وهذه فائدة تحصل له المقاصد الدنيوية .

ومنها حفظ جملة من الأحاديث النبوية ، لفائدتين : إحداهما تبركا لحديث . . . . والفائدة الثانية السلوك به مسلك كتاب الله العزيز ، ستعماله فى مطاوى كلامه ، مكان الاستشهاد به ، وعند الاحتياج ه ، بأمر أو نهى ، بشرط لزوم الأدب الشرعى فى استعماله ، حتى يستعمل فيما يكره الاستعمال فيه شرعا» .

ومنها معرفة الطريق إلى تعلم الكتابة وأوضاعها .

وقد أشار ضياء الدين إلى ضرورة حفظ القرآن والتدرب باستعماله دراجه فى مطاوى كلامه ، وجعله النوع السادس من أدوات الكاتب لناظم . كما جعل النوع السابع حفظ ما يحتاج إليه من الأخبار ،اردة عن النبى صلى الله عليه وسلم ، والسلوك بها مسلك القرآن كريم فى الاستعمال .

وقد حرص المؤلفان ، وكلاهما من الكتاب ، على هذين العنصرين ل خلاف فى ترتيبها ؛ ففى حين جعلها ضياء الدين الأداتين سادسة والسابعة من أدوات الكاتب ، جعلهما عماد الدين أولى واته وثانيتها .

وربما كان لموقف ضياء الدين هذا دلالته الاجتماعية فى عصر رص رجال القلم فيه على جعل العلوم الدينية ، وعلى رأسها حفظ رآن وتفسيره ، من أول شغل طالب العلم بعامة . وقد خصصت ارس للقرآن وأخرى للحديث فى هذا العصر ، على نحو لم يكن بهوداً من قبل[١٦] .

وقد ساد فى كتابات الكتاب كما شاع فى نظم الشعراء الاقتباس من ت القرآن أو تضمين ألفاظه ومعانيه ، والاستعانة بها فى صياغة اراتهم ، واعتبر ذلك ضربا من فنون التعبير أو بديعا ، وألف فيه ض الكتاب ، كضياء الدين ، وجعلوا آيات القرآن كالشعر فى ستعانة بها على القول[١٧] .

وتأتى بقية أدوات الأديب كاتبا أو شاعرا كما أشار إليها ابن طباطبا ياء الدين ، وإن أضاف كل من ضياء الدين وعماد الدين أشياء ساعدة ، توافق العصر ، أو فيها أهمية لكاتب الديوان بصفة صة ؛ إذ كان ينبغى لكاتب الديوان أن تتسع معرفته لمعان ما يشغل س ويهم السلطان أو الحاكم من أمور العصر والبلد والناس من بته ، فى أسلوب عربى سديد ، لا خطأ فيه ولا لحن ، ولا جهل ضوع الكلام .

ولا شك أن عناصر العمل الأدبى الجيد لابد أن تكون سليمة من ما يعيبها من حيث اللفظ والمعنى ، مع التشويق وتناسق الكلم فى رة جميلة مشرقة .

وتتكفل معظم تلك الأدوات المشار إليها فى أقوال الثلاثة بهذا كله من حيث الصحة والسلامة وشمول المعرفة ، وتنفرد المعرفة بأصول البيان ، وأسرار البلاغة والفصاحة ، بالصور أو جمال الشكل . ومن هنا نجد ضياء الدين وعماد الدين هنا فى الكنز يركزان على علوم البلاغة ، ويفصّلان فى عناصرها .

يقول عماد الدين :

«وقد ذكرنا جملة من الأصول التى ينبغى لكاتب الإنشاء تحصيلها ، لنكون عونا له على كلامه ، وقاعدة يبنى عليها فى حسن نظامه ، وإلا فإذا أراد الكاتب تكميل نفسه ، فليلبس أقواله حلل البيان والبديع ، وليبرز عرائس ألفاظه متقلدة جواهر الفصاحة ، متناسبة الترصيع .

«وليست صناعة الإنشاء كلاما مقفى ، ولا لفظا بالمقاصد غير موفى ، ولا تلفيقا ، حاله من البلاغة حائل ، ولا هذرا كما قيل : «قعاقع ما تحتها طائل» . إنما كاتب الإنشاء من جمّل كلامه بالفصاحة والبيان ، والبلاغة والتبيان ، وحسن الألفاظ وجودة المعانى ، وحسن تباعد مخارج الحروف ، واستعمال الكلمات العربية غير الحوشية ولا المتوعرة ، والاحتراز من الكلام المبتذل بين العامة ، والاحتراز من الكلام المعبر به عن معنى يكره ذكره ، والإتيان بالكلمة المؤلفة من أقل الأوزان تركيبا ، والكلمات المبنية من حركات خفيفة . والجودة فى تركيب الألفاظ ، ومعرفة المعانى وأساليبها ، على اختلافها وتباينها ، والأسماء المشتركة ، فيفهم من الاسم معنيان مشتركان ، ويفهم منه معنيان مختلفان .

«وحيث ذكرنا هذه الأنواع التى يجمل الكاتب بها كلامه ، فينبغى أن نشرح كل نوع من الأنواع التى ذكرناها ونبين حده وحقيقته ، وطريقته وشواهده ، وكيفية معرفته والاستدلال عليه ، وحسن التوصل إليه» .

ثم يشرع فى تفصيل أبواب الكتاب بعد ذلك ، ويبدؤ ها بالحديث عن أبواب البلاغة : البيان والبديع والفصاحة والفرق بين بعضها وبعض .

وهو فى حديثه عن الفصاحة والبلاغة يكاد يكرر كلام ضياء الدين ابن الأثير ، الذى جاء بدوره بكلام ابن سنان فى سر الفصاحة ، وتعقبه فى بعض جوانبه .

وهو يُتبع هذا التمهيد أو التقديم للكتاب ، الذى عرف فيه بموضوعه ومطلبه ، حديثا مفصلا يقسمه أبوابا تبدأ بثلاثة أبواب شاملة أو جامعة ، هى : باب فى الفصاحة والبلاغة ، وباب فى علم البيان والبديع ، وباب فى الحقيقة والمجاز . ثم يتبع هذه الأبواب بأبواب اعتاد سابقوه من مصنفى علم البديع إدراجها فيه تمثل أبوابا فى البيان ، كالاستعارة والتشبيه ، وأبواب البديع اللفظى ، وأشهرها الطباق والمقابلة ، والجناس ، والخ ، وبديع المعانى ، كالكناية والتورية والتوجيه والالتفات . . الخ ، دون فصل بين ما هو بيان وما هو بديع معنوى أو بديع لفظىّ .

ويرجع فى تعريف كل نوع مما يذكره إلى من سبقه ، أمثال السكاكى والفخر الرازى وابن منقذ ، وابن أبى الإصبع وضياء الدين بن الأثير ؛ وكثيرا ما يدمج أبوابا فى باب لتقاربها . ولم يهتم بذكر المعانى أو النظم ،

ولم يفرد لها بابا بعينه ، لأنه لم يهتم بـاتباع تقسيم السكـاكى لعلوم البلاغة على ما أشرنا من نهج المصريين فى التأليف البلاغى .

كما نلاحظ عدم اتباعه لنهج ضياء الدين ، مع واضح تأثره به ؛ فقد بنى ضياء الدين كتابه على مقدمة ومقالين ؛ تحدث فى المقدمة عن موضوعات عامة فيها يتصل بصنعة الكـاتب والشاعـر من أدوات ، وعرّف الفصاحة والبلاغة والفرق بينهما ، إلى غير ذلك من هذه القضايا العامة . وأما المقالة الأولى ففى الصناعة اللفظية ؛ وتضم الحديث فى اللفظ مفردا ومركبا وما يتبعـه من أنواع البـديع وهى : السجـع ، والتجنيس ، والترصيع ، ولزوم ما لا يلزم ، والموازنة ، واختـلاف صيغ الألفاظ واتفاقها ، والمعاظلة ، والمنافرة . والمقالة الثانية فى الصناعة المعنوية ؛ وتضم حديثا عن الاستعـارة والتشبيه والتجريد والالتفات وبقية ما يذكر غالبا من أنواع البديع ، وتبلغ ثلاثين نوعا .

ويتفق عماد الدين مع ضياء الدين فى كثير من هذه الأنواع اللفظية والمعنوية ، وإن لم يقسمها تقسيمه ـــ على ما بينا .

ونلاحظ فى العملين أبوابا ليست فى صورتها العامة من بديع اللفظ أو بديع المعنى ، بل هى من قضايا النقد ، وإن اتصلت بسبب بقضية اللفظ والمعنى ، والتقليد والإبداع ، ومنها قضية السرقات ؛ إذ يورد ضياء الدين النوع الثلاثين من مقالـة الصنعة المعنـوية فى السـرقات الشعرية ، ويعلل إيرادها هنا بقوله :

«ولربما اعترض معترض فى هذا الموضع فقال : قد تقدم نثر الشعر فى أول الكتاب ، وهو أخذ الناثر من الناظم ، ولا فرق بينه وبين أخذ الناظم من الناظم ، فلم يكن إلى ذكر السرقات الشعرية إذاً حاجة . ولو أنعم هذا المعترض نظره لظهر له الفرق ، وعلم أن نثر الشعر لم يتعرض فيه إلى وجوه المآخذ ، وكيفية التوصل إلى مداخل السرقات ؛ وهذا النوع يتضمن ذكر ذلك مفصلا»[١٨] .

ويقول : «واعلم أن الفائدة من هذا النوع أنك تعلم أين تضع يدك فى أخذ المعانى ؛ إذ لا يستغنى الآخر عن الاستعارة من الأول» . ويعترض على من قال من العلماء إن القدماء استنفدوا معانى الشعر ، ومنهم ابن طباطبا ، فلم يبق أمام المحدثين ـــ على قولهم ـــ سوى إعادة صياغة المعانى القديمة فى صور جديدة أدت إلى ظهور البديع . لكن ضيـاء الدين يـرى أن المعـانى الشعـريـة متجـددة بتجـدد الأحـوال والعصور . يقول : « وانفتح للشعراء هـذا الباب فى التقصيـد ، وكثرت المعانى المقولة بسببه ، ومازال الأمر ينمو ويزيد ، ويؤتى بالمعانى الغريبة ، واستمر ذلك إلى عهد الدولـة العباسيـة وما بعـدهـا ، إلى الدولة الحمدانية ، فعظم الشعر وكثرت أساليبه ، وتشعبت طرقه» .

ومن هنا كان بعض الأخذ ـــ وهو الجيد المحمود ، الذى ينبىء عن حسن تصرف من الشاعر المتأخر ـــ ضربا من البديع ؛ لأنه كسا المعنى العام ثوبا جديدا ، وأخرجه إخراجا لم يتسن لسابقه ، أو أنه أضاف إلى المعنى إضافات غيرت من صورته ، أو يكون قد أخرج المعنى من سياقه الموضوعى ، وغير ذلك من صور التصرف التى أشار إليها النقاد فى حديث المآخذ أو السرقات . من هنا جاءت بعض أبواب البديع تمت إلى المآخذ بصلة . وقد أورد صاحبنا عماد الدين منها فى أبواب كتابه مما يقع تحت هذا اللون باب «سلامة الابتداع من الاتباع»[١٩] ، و «باب حسن الاتباع»[٢٠] .

يقول فى تعريف الأول : «حقيقة هذا الباب أن يبتدع الشاعر معنى لم يسبق إليه ، ولم يتبع فيه ؛ ومنه قول الشاعر :

وخـلا الـذبـاب بـه فـليس بـبـارح
غـردا كـفـعـل الـشـارب المـترنـم
هـزجـا يحـك ذراعـه بـذراعـه
قـدح المكـب عـلى الـزنـاد الأجـذم

هذا الشاعر ابتدع معنى لم يسبق إليه ، ولم يشبهه أحد فيه» .

وفى حسن الاتباع يقول : «حقيقة هذا الباب أن يأتى المتكلم إلى معنى فيحسن اتباعه فيه ، ويجيد فيه إما باختصار لطيف ، أو زيادة مليحة تكسبه نوعا من المحاسن . مثال ذلك قول جرير :

إذا غـضـبـت عـلـيـك بـنـو تـمـيـم
حـسـبـت الـنـاس كـلـهـمُ غـضـابـا

أخذه أبو نواس وزاد عليه حسنا فى قوله :

ولـيـس عـلـى الله بـمـسـتـنـكـر
أن يجـمـع الـعـالـم فـى واحـد

ويضم إلى هذه الأبواب فى الصنعة الشعرية أو البديـع أبوابـا فى موضوعات الشعر ، كباب الهجاء ، وباب المديـح ، وبـاب النسيب والغزل والفرق بينهما ، وباب الافتخار ، وباب الرثاء ، وباب الإغراء والتحريض ، وباب الحكم والأمثال ، والعتاب .

ومن هذا البيان لأبواب الكتاب وموضوعاته ، يمكن القول بأنـه يجمع بين الحديث عن عناصر علم البديع الأساسية ، مع الحـديث العام عن أصول علم البلاغة وغاياتها ، وعلاقتهـا بأصـول الكتـابة الفنيـة ، والحديث عن الشعـر من حيث تعريفـه وطبقـات شعـرائـه وموضوعاته وأشكاله وصور بنائه .

وإذا انتهينا إلى أن البديع عنده ـــ كما هو عند غيره من علماء البديع المصريين ـــ جامع لصـور التعبير الفنيـة فى الشعر والنـثر حتى عصر المؤلف فى القرن الثامن ، أمكن القول بأن هذا الكتاب فى مضمونه يكشف عن عنوانه : «أدوات ذوى اليراعة» من الكتاب والشعراء .

وإذا ما استبعدنا الشق التعليمى ، وجدنا الكتاب حافلا بعناصر البحث البلاغى والنقد ، ووجدنا به مواضع جديدة فى هذا الميدان .

وأول ما يسترعى انتباهنا قلة أبواب البديع نسبيا عن مثيلاتها فى كتب البديع المعاصرة ؛ ذلك أنه لم يوافقهم على كثرة التفريع ، بل حاول ـــ على العكس ـــ ضم الأبواب المتشابهة والمتقاربة .

ونلاحظ على أبواب البديع تلك الأسماء التى اشتقهـا العلماء من الفنون ، وبخاصة فن النسيج وزخرفة الثيـاب كالتـطريز والتـوشيع والتسهيم ؛ فهذه كلها استعـارهـا علماء البـديع من زخـرفة الثيـاب وتوشيتها بصور مختلفة من الوشى .

فالتطريز يعنى تكرار وحدات زخرفية كالطراز ؛ وهو الخط فى نهاية الثوب . وقد يحلى الثوب بخطين أو طرازين أو ثلاثة . وقد شبهوا به ما يأتى فى آخر البيت من تكرار لكلمتين أو ثلاثة ، أو عطف كلمتين أو ثلاثة . . وقد أورد من أمثلته قول الشاعر :

أمـوركُـمُ بـنـى خـاقـانَ عِـنـدى
عـجـابٌ فـى عـجـابٍ فـى عـجـابِ

قُرونٌ فى رؤسٍ فى وُجُوهٍ
صلابٌ فى صلابٍ فى صلابِ

ومنه قول الشاعر :

وتسقينى وتشربُ من رحيقٍ
خليقٌ أن يلقبَ بالخلوقِ
كأنّ الكأسَ فى يدها وفيها
عقيقٌ فى عقيقٍ فى عقيقِ

وقد يأتى على غير صورة العطف أو التتابع فى كلمتين أو أكثر ، كما فى قول أبى تمام :

أعوامُ وصلٍ كاد يُنسِى طُولَها
ذِكرُ النوى فكأنها أيامُ
ثم انبرتْ أيامُ هجرٍ أردفتْ
نحوى أسًى فكأنها أعوامُ

ثم انقضتْ تلكَ السنونُ وأهلُها
فكأنها وكأنهم أحلامُ

ويكون فى صورة ثالثة يسميها أصحاب البديع بالتوشيع ، يقول ابن أبى الإصبع هو من الوشيعة ، وهى الطريقة فى البرد المطلق ؛ فكأن الشاعر أهمل البيت إلا آخره ، فإنه أتى فيه بطريقة تعد من المحاسن(٢١) .

ومنه قول البحترى :

لما مشينَ بذى الأراكِ تشابهتْ
أعطافُ قضبانٍ به وقدودِ
فى حُلّةٍ وشىٍ وروضٍ فالتقى
وشيانِ ، وشىُ رُبًا ووشىُ برودِ
وسفرْنَ فامتلأتْ خدودٌ زانَها
وردانِ ، وردُ جَنًى ووردُ خدودِ
فمتى يساعدُنا الزمانُ ويومُنا
يومانِ ، يومُ نوًى ويومُ صدودِ

وذكر ابن طباطبا من هذا اللون شعرا لأحمد بن أبى طاهر ، وعده من الشعر الذى يجلو الهم ويشحذ الفهم ، وأنه من الشعر الصفو الذى لا كدر فيه . يقول :

إذا أبو أحمدٍ جادتْ لنا يدُه
لم يُحمدِ الأجودانِ البحرُ والمطرُ
وإن أضاءَ لنا نورٌ بغرّتهِ
تضاءلَ الأنورانِ الشمسُ والقمرُ
وإن مضى رأيُه أو حدُّ عزمتهِ
تأخرَ الماضيانِ السيفُ والقدرُ

ولا شك أن هذا الضرب من البديع الذى أملاه ذوق العصر ، وكان من مكتسبات الحضارة ، هو صدى لصور الترف وأنواع المتع الحسية السمعية والبصرية . وقد أبدعه الشعراء ورضى عنه النقاد ، وصار سنة وقيمة فنية من قيم الشعر العربى فى العصور البديعية . وقد يمتزج الحسُّ بالفكر فيما عرف ببديع المعنى ، كالتورية والإشارة والتلميح . فمما جاء من التورية الممتزجة بالتجنيس قول الشاعر (فى طبيب عيون ، أوكحّال)(٢٢) :

يا سيدَ الحكماءِ هذى سُنّةٌ
قبنيةٌ فى الطبِّ انت سننتَها
أو كلما كلّتْ سيوفُ جُفونِ مَن
سفكتْ لواحِظُه الدِّماءَ سننتَها

فالجناس التام على الصورة المعهودة عند البديعيين تورية مفترقة ، والتورية ــ على العكس ــ جناس مندمج ، أو مقترن .

ويضعون ضمن بديع المعنى كل ما يتصل بالمعنى من حيث إيجازه وتفسيره وتقسيمه وإتمامه . ويأتى هذا فى أبواب ، كالطى والنشر ، والتسهيم والتوشيح ، والإيغال والتتميم ، والتقسيم والتفسير . وهذا أيضا من مكتسب الحضارة وغلبة المنطق ، أو ربما كانت هذه الأبواب صورة من صور الاهتمام بالمنطق وعلومه ، وأثرها على فنون القول أو البديع .

وهكذا نرى أن البديع حصيلة الحضارة وتنوعها بين عطاء حسى ، أو معنوى فكرى . وهو فى النهاية يخاطب المتعة الحسية والذهنية معا .

والقسم الثانى من موضوعات الكتاب غير البديع مما يتصل بالشعر علمه وعمله ، أو صنعته . وقد عرف فيه الشعر ، وذكر شيئا من علم العروض والقافية ، ثم عرض لمكانته وفائدته ، ومقارنته بالكتابة ومضاره ، ونوع البديهة والارتجال والفرق بينهما ، وموضوعات الشعر المعروفة من غزل ومديح وهجاء وفخر وعتاب واعتذار وزهد وحكم وأمثال ووصف الخ . .

ونلمّح الآن إلى كل جانب من هذه الجوانب ، مكتفين بما نراه طريفا فى الكتاب . فقد عرف الشعر وعروضه فقال :

« فأما حده فهو اللفظ الدال على معنى ، المقصود فيه الوزن والقافية . . وأما عروضه فالعروض فى اصطلاح العروضيين هو اسم للجزء الأخير من النصف الأول من البيت ؛ وإنما سمى عروضا لكثرة دوره ، كما سموا علم قسمة المواريث فرائض ، لكثرة قولهم فرض الزوج كذا ، وفرض الزوجة كذا ، وفرض الأم والابن كذا .

وهو مأخوذ من العروض التى هى الناحية . وقيل مأخوذ من قولهم : ناقة عروض ، أى صعبة ، لم ترض . وقيل هو مأخوذ من العروض التى هى الطريق فى الجبل »(٢٣) .

وفى حديثه عن فضل الشعر وتفضيل ابن رشيق له على النثر يورد قول والده صاحب الكتاب فى عكس ذلك فيقول(٢٤) :

« قال والدى رحمه الله : « وهذا الذى ذكره ابن رشيق من فضل الشعر على النثر لا يسلم إليه فيما ادعاه ؛ وذلك أن كبار أهل الأدب أجمعوا على أن الكلام المنثور أفضل من الكلام المنظوم ، واستدلوا على ذلك من أربعة أوجه :

الأول ــ أن القرآن الكريم ورد نثرا ، ولولا علو مرتبة النثر لما أنزل الله الكتاب العزيز على أسلوبه . والقرآن العزيز معجزة ؛ ومن المعلوم أن المعجزات لا تجىء إلا من الطريق الأصعب ، التى لا يمكن لأحد الإتيان بمثلها . فحينئذ لما كان النثر من أقوال المشقة جعله الله تعالى ، معجزة لرسوله ، ليعجز به فصحاء العرب . وكانت العرب يسهل عليهم الشعر ، ويصعب عليهم النثر حتى إنه لم يسمع لأحد منهم نثر إلا القليل ، مثل قس بن ساعدة ، وجماعة قليلة عشر معشار الشعراء .

والنظم فقد كان سهلا على صبيانهم ونسائهم ، وهذا دليل صعوبة مسلك النثر وشرف منزلته ، وضد ذلك النظم .

والوجه الثانى أن النثر ينوب مناب النظم ، ولا ينوب النظم منابه ؛ وذلك أن الكلام المنثور تقبل فيه الزيادة فى اللفظ والمعنى ، بخلاف المنظوم ، فإنك إذا أضفت إليه معنى من المعانى فلابد من زيادة فى النظم أو نقص ، يخل فى النقص ويمل فى الزيادة ؛ وهذا إذا تحرى الوزن فإنه يحتاج إلى ذلك ضرورة .

والوجه الثالث من الأدلة على تفضيل النثر أنا نقول إن النثر لا ينال إلا بعد تحصيل مواد كثيرة من علوم شتى ، والنظم فإنه يقوله من لا يشم للفضيلة رائحة ، ولا حصل من آلاته شيئا . وكثير من الناس يقول الشعر الحسن من غير مادة حاصلة ، لكن بطريق الاتفاق ، كالسوقة وأرباب الحرف .

والوجه الرابع أن صاحب النثر مرموق بعين الإكرام ، لعلو منزلته ، بخلاف الناظم ، فإنه لا تعلو درجته عن رتبة المستعطين ؛ وإذا جل عن ذلك وحلا شعره كان فى النسيب والغزل . وذلك كلّه ضد النثر ؛ فإن النثر فى الغالب لا يكون إلا فى الأشياء العظيمة ، كالوعظ والخطب ، والزواجر والنواهى ، وأحكام الدنيا والآخرة ؛ فهو ضد النظم . والمراد فى الأمرين ظاهر .

فدل ذلك على أن النثر أشرف من النظم» .

يتضح من هذا القول الذى أورده صاحب الكتاب فى تفضيل النثر عصبية للفن الذى يمارسه . وهذا القول استمرار لمقولات سابقة للكتاب ، يفضلون بها الكتابة على الشعر ، لمهانة الشعر فى العصر ، ولأنه ورث الشعر فى الشرف ، وتراجع الشعر بسبب التكسب إلى منزلة أدنى .

ومع ما قاله المؤلف من تقديم للنثر فإنه أورد عن ابن رشيق وغيره أقوالا فى الدفاع عن الشعر وفضله(٢٥) ، منها شفاعة كعب بن زهير وإنقاذ شعره له من القتل .

وإلى جانب تلك المنافع هناك مضار يذكرها نقلا عن ابن رشيق كذلك .

ويذكر البديهة والارتجال ويفرق بينهما فيقول(٢٦) :

أما البديهة فإنها عند كثير من الناس هى الارتجال ، وليس الأمر كذلك ؛ لأن البديهة فيها فكرة ، والارتجال ما كان تدفقا وانهمارا ، ولا يتوقف قائله فيه . ويعرض لأمثلة ساقها ابن رشيق فى العمدة .

ويتحدث بعد ذلك عن عمل الشعر فيقول(٢٧) :

فأما عمل الشعر فإنه يحتاج إلى شحذ القريحة ؛ لأن الشاعر وإن كان حاذقا ، فلابد له من شحذ القريحة ، ومن فترة تعرض له ، فإن تمادى عليها قيل أصفى الشاعر وأفصى . كما يقال : أصفت الدجاجة وأفصت ، إذا انقطع بيضها . وكذلك الشاعر إذا خلا شعره من المعانى فيبقى وزانا .

ويذكر طبقات الشعراء إلى عهده فيقول(٢٨) :

«والشعراء طبقات ؛ فمنهم شعراء الجاهلية ، مثل امرىء القيس والنابغة والأعشى وزهير بن أبى سلمى المزنى وطرفة بن العبد ومن يناسبهم . هؤلاء طبقة واحدة ، وشعرهم قريب بعضه من بعض .

ثم بعد هذه الطبقة طبقة المخضرمين ، وهم الذين كانوا فى الجاهلية وأدركوا الإسلام . وسمى الشاعر منهم مخضرماً لأنه استوفى حظه من الشعر فى أيام الجاهلية ، ثم لما دخل الإسلام صار نَفَسه فى الشعر غير ذلك النفس الذى كان فى الجاهلية . منهم كعب بن زهير بن أبى سلمى ، وأخوه بجير ، والحطيئة ، ويكنى أبا مليكة ، واسمه جرول ، وأوس بن حجر ، وأبو ذؤيب الهذلى ، والشماخ ، ولبيد ، وخداش بن زهير ، والأسود بن يعفر ، والمخبل بن ربيعة ، والنمر بن تولب .

وبعد هذه الطبقة طبقة الإسلاميين ؛ وهم الذين ولدوا فى الإسلام ؛ منهم جرير ، والفرزدق ، وعبيد الله بن قيس الرقيات ، وعمر بن أبى ربيعة ، والأخطل ، وكان نصرانيا ، وذو الرمة ، والقطامى ، والأحوص ، ويزيد بن الطثرية . وهؤلاء الشعراء المذكورون فى هذه الطبقة هم الذين كانوا شعراء الدولة الأموية .

ثم من بعدهم شعراء الدولة العباسية ، مثل سديف ، ورؤبة بن العجاج ، ومن يجرى مجراهم . ثم بعد هذه الطبقة طبقة المولدين من الشعراء . وسمى الشاعر منهم مولدا لأنه كان عربيا غير محض ، فكان شعرهم غير شعر العرب العاربة . ولا يستشهد بأشعارهم فى اللغة ؛ وخالطوا العجم فصاروا مولدين بهذا الاعتبار ، مثل بشار بن برد ، وأبى نواس ، ومسلم بن الوليد صريع الغوانى ، وسلم الخاسر : سمى بذلك لأنه باع مصحفا واشترى به طنبورا .

ثم بعد طبقة المولدين طبقة المحدثين . وهم الذين حدثوا عن المولدين ، كأبى تمام ، والبحترى ، ومروان بن أبى حفصة ، وعلى بن الجهم ، وعلى بن العباس ، وابن الرومى ، ومن يجرى مجراهم .

ثم من بعدهم الطبقة المسماة بالطراز المذهب ، وهم شعراء دولة بنى حمدان ، مثل المتنبى ، وأبى فراس ، والسلامى ، وابن نباتة السعدى ، وابن حجاج .

ثم من بعد هذه الطبقة طبقة شعراء بنى صالح وبنى مرداس ، مثل أبى العلاء المعرى ، والشريف الرضى ، وابن أبى حصينة ، وابن حيون ، والخفاجى .

ثم من بعد هذه الطبقة شعراء الخريدة ، مثل القاضى الأرجانى ، وأبى عبد الله القيسرانى ، وسعيد ابن سناء الملك ، وأبى إسحاق الغزى ، وابن الساعاتى ، وعرقلة ، وابن منير الطرابلسى ، وابن أفلح ، والشريف أبى يعلى ابن الهبارية ، والحيص بيص ، وعمارة اليمنى .

ثم بعد هذه الطبقة شعراء بنى أيوب ، وهم شعراء المائة السادسة ، مثل راجح الحلى ، وابن مماتى ، وسعيد الحريرى ، وابن النبيه .

ثم من بعدهم طبقة شعراء العصر ، وهم الذين كانوا فى المائة السابعة ، مثل سيف الدين المشد ، والبهاء زهير ، وابن مطروح ، والسراج الوراق ، والجمال الجزار ، وشرف الدين البوصيرى ، وتاج الدين الحنفى ، ومجد الدين بن الظهير ، والوجيه المناوى ، ومن يجرى مجراهم .

وأكثر ما سلكته هذه الطبقة المتأخرة فى شعرها وعنيت به نوع التورية والجناس ، والكنايات والتعريضات ؛ وأكثر ما بنوا شعرهم فيه على النسيب والغزل ؛ لأنهم رقت طباعهم ، وتجوهرت

أفكارهم ، وصاروا فى غاية البعد عن شعر العرب ، وتجنبوا ألفاظا كثيرة مما كانت العرب تذكرها فى شعرها . وسيأتى نبذ من أشعار هؤلاء القوم ، تشنف الأسماع ، وتروق السامع ، وترى منها ما يدل على رقة طباعهم ، ومحاسن أوضاعهم ، ويعدهم من شعراء الجاهلية ومن بعدهم ، وجوهر كلامهم فى نظمه وحلاوته ، ورونقه وطلاوته» .

ومن حديث المؤلف عن طبقات أهل عصره من الشعراء وطريقتهم فى الشعر التى خالفوا فيها طريقة العرب القدماء وباعدوا بينها وبينهم ، نجد تأييدا واضحا وتعصبا لهذه الطريقة العصرية . ولم يكن المؤلف وحده فى هذا الموقف ، بل شاركه كثيرون من معاصريه وسابقيه ، ممن جاءوا بعد القرن الرابع . فابن رشيق يميل إلى طريقة المحدثين وأشعارهم ، وابن الأثير يضع شعراء المحدثين فى مقدمة الشعراء جميعا ، قدماء وإسلاميين .

موضوعات الشعر :

ويصل الحديث إلى موضوعات الشعر فيحدثنا عن النسيب والغزل ؛ وهو الموضوع الأثير عند شعراء العصر كما قال ، وهو الموضوع الذى لا يخلو منه شعر شاعر ، وتبدأ به قصائد الشعر التقليدية .

ويفرق المؤلف بين النسيب والغزل ، وهو مالا نجده فى كتب النقد المعروفة لدينا ، فيقول : اختلف الناس فى الفرق بين النسيب والغزل ، فقال قوم : النسيب هو ذكر الشاعر خلق النساء وأخلاقهن ، وتصرف أحوال الهوى به معهن .

وقيل النسيب معنى مركب من ثلاثة أمور[٢٩]

أحدها حال المرأة نفسها ، من خَلق وخُلق ، وقرب وبعد .

والثانى حال الناسب بها ، من وله وقلق ، وعشق وجزع ، ووصل وفراق .

والثالث الأحوال المشتركة بينه وبينها ، من هجره لها ، وتطلعه إليها ، ومواصلته وقطيعتها ، ومن أحوال جرت بينهما .

فالنسيب حينئذ يشتمل على هذه الأحوال الثلاث .

والفرق بين النسيب والغزل أن الغزل معنى إذا اعتقده الإنسان فى الصبوة إلى النساء نسب بهن من أجله ، فكان النسيب هو ذكر الغزل ، والغزل هو التصابى والاستشعار بالمحبة . ويقال فلان غزل ، إذا كان متشكلا بالصبوة التى تليق بالنساء . وقيل الغزل هو الأفعال والأقوال الجارية بين المحب والمحبوب ؛ والنسيب ذكر تلك الأحوال . وقيل مغازلة النساء محادثتهن ومراودتهن .

واللغويون لا يفرقون بين النسيب والتشبيب ؛ وهما عندهم بمعنى واحد . وعند علماء البيان أن التشبيب هو التشوق والتذكر لمعاهد الأحبة بالرياح الهابة ، والبروق اللامعة ، والحمائم الهاتفة ، وآثار الديار العافية ، وأطلال المنازل الدارسة .

والناظر إلى هذه الفروق التى ذكرها المؤلف لا تتضح لديه ولا تتميز تماما ؛ فتراها مختلطة متشابكة .

والذى نراه من استقراء هذه المصطلحات الثلاثة على ما تطلق عليه فى معظم الأحوال أن النسيب غالبا ما يجرى على ذكر الأحوال التى تجرى بين المحب والمحبوب ؛ وأما الغزل فهو فى ذكر محاسن المحبوب والتقرب إليه ، والتودد عن طريق ذكر تلك المحاسن .

وأما التشبيب فهو ذكر النسيب والغزل ، بقصد التشهير والتعريض ؛ ولذلك غالبا ما يقال إن فلانا يشبب بفلانة ، قصدا إلى التعريض بها . .

ويمضى المؤلف فى ذكر موضوعات الشعر ، معرفا بما يزيد كثيرا عما قاله فيها كل من قدامة وابن رشيق . ولكن الجديد فى الموضوعات هو تلك الشواهد والأمثلة التى امتاز بها الكتاب ؛ فقد اختارها من شعر معاصريه فى معظم الأحوال ، وإذا جاء بشعر من أقوال غيرهم ممن سبقوهم فيكون أقرب إلى روح عصره من حيث الرقة وسهولة اللفظ ، وجمال الصبغ البديعى .

ونضرب أمثلة مما اختاره فى بعض موضوعات الشعر لنتدلل على ما نقول . ففى الوصف يورد أبيات أبى نواس المعروفة :

تدور علينا الراح فى عسجدية
حبتها بأنواع التصاوير فارس

وقول البحترى فى وصف الفرس :

وأغرّ فى الزمن البهيم محجل
قد رحت منه على أغر محجل
كالهيكل المبنى إلا أنه
فى الحسن جاء كصورة فى هيكل
تتوهم الجوزاء فى أرساغه
والبدر غرة وجهه المتهلل

ووصف المتنبى لغارة فرسان سيف الدولة على حصن الروم :

وخيل براها الركض فى كل بلدة
إذا عرّست فيها فليس تقيل
فلما تجلى من دلوك وصنجة
علت كل طود راية ورعيل
على طُرُق فيها على الطرق رفعة
وفى ذكرها عند الأنيس خمول
فما شعروا حتى رأوها مغيرة
قباحا وأما خلقها فجميل
سحائب يمطرن الحديد عليهمُ
فكل مكان بالدماء غسيل

ويعجب المؤلف بمديح البحترى للفتح بن خاقان ، وبلاغته فى ذكر الهيبة ، حيث يقول :

ولما حضرنا سدة الإذن أخرت
رجال عن الباب الذى أنا داخله
فأفضيت من قرب إلى ذى مهابة
أقابل بدر التم حين أقابله
فسلمت فاعتاقت جنانى هيبة
تنازعنى القول الذى أنا قائله
فلما تأملت الطلاقة وانثنى
إلىّ ببشر آنستنى مخايله

دنوت فقبلت الندى فى يد امرىء
جميل محياه سباط أنامله
صفت مثل ما تصفو المدام خلاله
ورقت كما رق النسيم شمائله

قال : انظر إلى هذه الفصاحة والبلاغة فى المدح ، ووصف الممدوح بالهيبة العظيمة(٣٠) .

ويعجب بقول أبى تمام :

وما سافرت فى الآفاق إلا
ومن جدواك راحلتى وزادى
مقيم الظن عندك والأمانى
وإن قلقت ركابى فى البلاد

ومثله قول أبى نواس :

إذا نحن أثنينا عليك بصالح
فأنت كما نثنى وفوق الذى نثنى
وإن جرت الألفاظ يوما بمدحة
لغيرك إنسانا فأنت الذى نعنى

قال : فمن أراد المدح أو ذكر واقعة حال فليقل هكذا ، وإلا فليسكت(٣١) .

واختار فى موضوع الغزل مجموعة من الشعر الرقيق ، من مثل قول الخياط الدمشقى(٣٢) :

خذا من صبا نجد أمانا لقلبه
فقد كاد رياها يطير بلبه
وإياكما هذا النسيم فإنه
إذا هب كان الوجد أيسر خطبه
خليلى لو أحببتما لعلمتما
محل الهوى من مغرب القلب صبه

تذكر والذكرى تشوق ، وذو الهوى
يتوق ، ومن يعلق به الحب يصبه
غرام على يأس الهوى ورجائه
وشوق على بعد المزار وقربه
ففى الركب مطوى الضلوع على الهوى
متى يدعه داعى الغرام يلبه
إذا خطرت من جانب الرمل نفحة
تضمن منها داؤه دون صحبه

ومن الغزل الحضرى قول الشاعر :

رأتنى وقد شبهت بالورد خدها
فتاهت وقالت : قاس خدى بالورد
كما قال إن الأقحوان كمبسمى
وإن قضيب البان يشبهه قدى
وحق صفا ماء الشباب بوجنتى
وحق الجبين الصلت والفاحم الجعد
لئن عاد للتشبيه يوما حرمته
لذيذ الكرى ، لا بل أذوّقه فقدى
إذا كان هذا فى البساتين عنده
فقولوا له لم جاء يطلبه عندى ؟

ويقف مؤلف الكنز مواقف من بعض شعر الشعراء فى موضوعات الشعر المختلفة ، فيناقش معانيه ، ومدى توفيق الشاعر فى التعبير عنها .

وبعد ، فإن كتاب جوهر الكنز ــ على ما بينا ــ جامع لعدة أهداف ، فهو كتاب بلاغة ونقد ، وهو كنز لمجموعة من النصوص الشعرية لشعراء من عصور متأخرة بخاصة ، قد لا نجدها فى بعض المصادر المتاحة ، والكتاب بعد هذا وذاك يكشف عن طريقة المصريين والشوام فى التأليف البلاغى .

الهوامش :

(١) يعتبر مصطلح بديع هنا عاماً على كل ما يتصل بشكل الشعر من لفظ ومعنى وموسيقى .
(٢) راجع عيار الشعر ، الطبعة الثالثة ، ص ٤٧ (منشأة المعارف بالإسكندرية) .
(٣) النجوم الزاهرة فى أخبار مصر والقاهرة جـ ٣٣٩/٧ .
(٤) السلوك ٧٢٨/١ .
(٥) النجوم الزاهرة ٣٣٩/٧ .
(٦) راجع مطالع البدور ١٣١/٢ .
(٧) النجوم الزاهرة ٣٤/٨ .
(٨) الخطط ٣٢٤/٣ .
(٩) السلوك ٨٨٨/١ والنجوم ١٩٠/٨ .
(١٠) الدرر الكامنة لابن حجر ١٠٤/١ .
(١١) الدرر الكامنة ١٠٤/٦ والسلوك ٤٢٧/٢ .
(١٢) إجازة النسخة الخطية بتاريخ ذى القعدة سنة ٧٢٦ هـ .
(١٣) طبعت بمنشأة المعارف سنة ١٩٨٢ ، ١٩٨٥ .
(١٤) عيار الشعر ، ص ٤٦ .
(١٥) المصدر نفسه ، ص ٤٢ .
(١٦) راجع كتاب الأدب فى العصر الأيوبى ص ٩١ وما بعدهاوالأدب فى العصر المملوكى ص ١٠٩ .
(١٧) لضياء الدين بن الأثير كتاب فى حل المنظوم عالج فيه هذه الطريقة .
(١٨) المثل السائر ص ٤٢٦ ط . بولاق ١٢٨٢ هـ .
(١٩) جوهر الكنز ، ص ١٥٩ .
(٢٠) نفسه ، ص ١٦٠ .
(٢١) جوهر الكنز ٢٨٢ ، وراجع تحرير التحبير لابن أبى الإصبع ص ٣١٦ .
(٢٢) المصدر نفسه ص ٩٢ .
(٢٣) جوهر الكنز ص ٤٠٨ .
(٢٤) المصدر نفسه ص ٤٢٧ ، وراجع كتاب العمدة لابن رشيق ، جـ١ ، ص ١٩ طبعة محيى الدين .
(٢٥) جوهر الكنز ص ٤٣٠ وراجع العمدة : ٢٤/١ وما بعدها .
(٢٦) جوهر الكنز ص ٣٣٩ .
(٢٧) المصدر نفسه ٤٤٢ .
(٢٨) المصدر نفسه ٤٤٢ .
(٢٩) نفسه ص ٤٥١ .
(٣٠) نفسه ص ٣٥٩ .
(٣١) نفسه ص ٣٤٧ .
(٣٢) نفسه ، ص ٤٦٣ .

حنا مينه
وتناقض وعي الكاتب

عباس أحمد لبيب

مقدمة :

تتناول هذه الدراسة ثلاث روايات هى : الشراع والعاصفة ؛ والثلج يأتى من النافذة ؛ والشمس فى يوم غائم[1] ، محاولة تبين ما يمكن تسميته بأيديولوجيا النص لا أيديولوجيا الكاتب . وقد خلطت كثير من الكتابات حول هذه الروايات بينهما ؛ إذ اتخذت من أيديولوجيا الكاتب متكأ لما تدعيه من رمز ، ولما تطرحه الرواية من رؤية ، ولما تجسده شخصياتها من مواقف . فيرى البعض فى « عودة حنا مينة إلى البحر فى الشراع والعاصفة رمزا ومعادلا ودالاً لعودة المجتمع العربى إلى المغامرة والفعل » . و « الطروسى ليس محمد بن زهدى فقط ، بل هو رمز، وقوة ، ووطن يبحث عن حريته ومجده ؛ وطن ممزق بين أن يبقى فى البر مع « أم حسن » أم يذهب إلى البحر إلى « ماريا » . إن «ماريا وأم حسن» رمزانِ كذلك ؛ أم حسنٍ رمز للاستقرار ؛ وماريا رمز للمغامرة . وفى كل الأحوال يبقى الطروسى رمزا ليقظة بلاد تنتظر عودتها إلى البحر ؛ رمزا لبداية وعى جديد »[2] .

وتربط بعض الكتابات كذلك بين الرواية والمرحلة الزمنية التى صدرت فيها ؛ سعيا إلى إقامة مثل هذه الموازاة بين الواقع و « الرمز » ؛ فتخلع على « الشمس فى يوم غائم » أهمية خاصة «تكمن فى ارتباطها بالفترة الزمنية التى ظهرت فيها ؛ أى بعد هزيمة حزيران . . . حيث ما يزال العدو الخارجى يجثم على الأرض ، ويستنزف خيرات البلاد » . « فالفتى بطل الشمس فى يوم غائم ابن مرحلته الراهنة ؛ فهو أكثر نضجا ووعيا ، ويتحول من متفرج إلى ملتزم بعقيدة سياسية تؤطر جميع تحركاته وعلاقاته ، ويتحمل فى سبيلها الشتائم والصعاب بل الصفع أحيانا ؛ لأنه يعلم أن حملة الرسالات والمبادىء يجب أن يقرنوا القول بالفعل »[3] . وتتخذ بعض الكتابات من مبدأ « النمذجة » فى النقد الواقعى الاشتراكى أداة جاهزة للنظر إلى شخصيات حنا مينة بوصفها نموذجا للانتهاء أو للبطولة أو للثورة . . . الخ[4] .

ولا شك أن الملامح الأساسية للشخصيات فى الرواية ودوافعها الداخلية ودورها فى حركة الأحداث ، بل كذلك توزيع الشخصيات وتراتبيتها وقدرة الشخصيات على أن تعكس نموذجا ، هى مفاتيح أساسية لاكتشاف أيديولوجيا النص ؛ لكن هذه الملامح الأساسية لا تتأتى فحسب من الدور الذى ينيطه الكاتب بالشخصية ، ولا بالأقوال التى ترد على لسانها ، وإنما تتأتى ، أساسا ، من وعيها بالعالم من حولها ، ومدى تلاؤم ذلك الدور الذى يناط بها مع وعيها . إن جدلية الشخصية لا تكمن فى الشخصية ـ الشخصية النقيض ، بل تكمن فى تطور وعى هذه الشخصية وردود فعلها مع تطور الأحداث من حولها . وفى الحقيقة نجد أن أية شخصية روائية فى الرواية التقليدية قد تعدُّ نموذجا ؛ وهى فى الواقع نمطية بطريقة أو بأخرى ؛ لكن الانتقال من الشخصية إلى النموذج ؛ من الخاص إلى العام ؛ من العمل إلى الواقع ـ هذا الانتقال ليس معادلة بديهية ، بل هو نتيجة لما تملكه الشخصية وما يملكه العمل الروائى من قدرة على المجاوزة .

إن ذلك الترميز أو التنميط المجانى يعكس أخطر سمة من سمات النقد الثيمى الذى يرى فى أيديولوجيا الكاتب أو فى ظروف المرحلة تفسيرا للعمل الروائى . وهذا النقد الثيمى ، وإن اتخذ الواقعية الاشتراكية علما أو شعاراً ، يعود بنا إلى نظريات هيبولت تين ؛ لأنه يتجاهل إمكان التفاوت أو الاختلاف بين النوايا الواعية أو الأفكار الفلسفية والسياسية للكاتب والطريقة التى يرى بها العالم الذى يخلقه[5] . فسيرة حياة الكاتب أو كتاباته وتفسيراته لأعماله[6] لا تماثل بالضرورة أيديولوجيا النص ، وهى قد تصلح أداة ثانوية لإضاءة بعض النقاط . لكن إسقاط أيديولوجيا الكاتب

أو نظراته النقدية على العمل الروائى انتقاءً لبعض الشعارات الثورية التى تتردد داخل العمل يتجاهل الخاصة النوعية للأدب ، ويقع فى أسر مثالية جديدة ؛ إذ يربط العمل الأدبى فى الحقيقة بأحد مكونات البناء الفوقى ، وهو السياسة بمعناها الضيق والمرحلى .

خارجيات النص

تشترك هذه الروايات الثلاث فى الإطار الزمانى العام ؛ فالمرحلة التاريخية التى تدور فيها هى مرحلة الانتداب الفرنسى بشكل عام ؛ إذ تدور أحداث «الشراع والعاصفة» فى أثناء الحرب العالمية الثانية ؛ أما «الثلج يأتى من النافذة» فهى تدور فى الفترة التالية للانتداب أى فى الاربعينيات والخمسينيات حسبما نفهم من إشارة فياض إلى معاهدة «الدفاع المشترك»(٧) ؛ ومن إشارة زوجة فياض إلى عبد الحليم حافظ واشارة فياض إلى افلاس شركته ابان الحرب الكورية(٨) وتدور أحداث «الشمس فى يوم غائم» فى أوائل العشرينيات ، وذلك من الإشارة إلى حديث والد الفتى مع المستشار(٩) ، ومن الصمت عن ثورة ١٩٢٥ المسلحة ضد الاحتلال وأعوانه ، والاكتفاء بإحساس الفتى بأن الثورة آتية ، وأن الأرض تتشقق تحت أقدام عائلته .

أما الحقبة التى كتبت فيها هذه الروايات الثلاث فهى تمتد من ١٩٥٦ ، تاريخ بدء كتابة « الشراع والعاصفة » ، إلى ما بعد ١٩٦٧ ؛ وهى حقبة مليئة بالأحداث السياسية على المستوى العربى ؛ إذ شهدت تأميم قناة السويس ، وحرب ١٩٥٦ ، ثم الوحدة المصرية السورية والانفصال ، انتهاء بهزيمة ١٩٦٧ ؛ وهى أيضا الحقبة التى شهدت صعود حركة التحرر الوطنى ضد الاستعمار الأجنبى ثم تبدد الحلم فى ١٩٦٧ . وعلى المستوى الداخلى شهدت سوريا فى هذه الحقبة عودة الحياة الديمقراطية فى عام ١٩٥٤ ؛ بعد سلسلة من الانقلابات العسكرية (انقلاب حسنى الزعيم فى مارس ١٩٤٩ ، وانقلاب الحناوى فى أغسطس ١٩٤٩ ، وحركة أديب الشيشكلى فى ديسمبر ١٩٤٩ ، ثم حركة الشيشكلى الثانية فى نوفمبر ١٩٥١) . ومع عودة الحياة الديمقراطية بدأ حكم التحالفات ، الذى عكس صعود القوى القومية واليسار البعثى متحالفا مع اليسار الماركسى ومنهيا سيطرة الزعامات التقليدية ، ثم نجح البعث فى أن يتولى السلطة منفردا بانقلاب عسكرى منذ ١٩٦٣(١٠) .

إن إصرار حنا مينة على اختيار فترة « الانتداب الفرنسى » إطاراً زمانيًا لهذه الروايات الثلاث بل لمعظم رواياته ــ برغم أن مرحلة تكونه الفكرى والأدبى كانت أكثر ازدحاما بالأحداث وأكثر حسما فى تحديد مستقبل سوريا ومستقبل المنطقة العربية كلها ــ لا يكفى تبريرا له ما يقوله حنا مينة من أن الماضى الذى يكتب عنه هو « حضور واستطالة للمستقبل » ، وأن طبيعة العمل الروائى تقتضى أن ينظر الكاتب إلى الأحداث من بُعدٍ كاف لتكون لنظرته الإحاطة اللازمة التى يوفرها البعد النسبى » ، « وأنه عندما يكتب عن الماضى فهو يدق ناقوس التنبيه فى الحاضر »(١١) . إن هذا الاختيار « لمرحلة الانتداب الفرنسى » ربما يفسره على المستوى الخاص حنين حنا مينة إلى عهد طفولته وصباه ، وإحساسه المتزايد بتجربته الحياتية الغنية ؛ وكما يقول هو نفسه فإنه ــ بما هو كاتب ــ يجد نفسه أمام صياغات حياتية تبحث من خلاله عن وجودات فكرية(١٢) ؛ ففى هذه المرحلة يتجلى الإحساس بلذة المغامرة والاكتشاف والتمرد بمعناه العفوى ؛ التمرد من حيث هو خروج على العادية وكسر للمألوفية . ومن هذه المرحلة يستلهم حنا مينة معظم شخصياته ، بل كثيرا من تفريعاته القصصية ولوازمه التيمية ؛ مثل القبلة من الفتاة التى يحبها ، والمناضل بوصفه أميراً متميزاً أو فارساً(١٣) ، بل إننا نجد فى كثير من شخصياته ملامح مختلفة من ذكرياته . وكما أن « الماضى له قابلية دائمة فى حياته . . . وكما يتناول مادته من ذلك الشىء الذى تخمر وتكرر وصار كحولا قابلا للاشتعال والتوهج ، ما إن تمسه ومضة الاسترجاع الكبريتية » ، نجد شخصياته كذلك دائمة الحنين إلى هذا الماضى . والاسترجاع هو وسيلة الرؤية وهو وسيلة البقاء .

وعلى المستوى الخاص كذلك لم يستطع حنا مينة ــ وهو الأديب المؤمن بأهمية المعايشة الحياتية للواقع(١٤) ــ أن يبقى فى سوريا ؛ فأمضى منذ عام ١٩٥٨م عشر سنوات فى الغربة ، الأرجح أنها لأسباب سياسية(١٥) . وبعد عودته إلى سوريا بدأ يعيش نوعا من « الحياة الراكدة المملة فى دمشق بعيدا عن الأجواء الحقيقية الشعبية ، مما يجعله يحس بنوع من الإحساس المعذب بأنه يخون نفسه وفنه وقضيته الأدبية »(١٦) .

أما على المستوى العام فإن هذا الإطار الزمانى قد أتاح للكاتب ، بداية ، جوَّ المواجهة الجماهيرية فى مواجهة احتلال أجنبى حيث تصبح مشاركة « الجماهير العفوية فى المقاومة أمرا طبيعيا ، بل يصبح أى تمرد أو تصدٍّ مهما صغر عملا بطوليا . كما أن هذه الجماهير ، وهى تخوض معركتها الوطنية بعفوية ، تبدأ فى إدراك قدرتها وينضج حسها الطبقى . على أنها ، وهى تتحرك من أجل القضاء على الاحتلال ، تربط بين معاناتها اليومية وقهرها الطبقى وقضية التحرر الوطنى . هذا الإحساس العفوى هو المقابل الصادق للعمل الجبهوى الذى يتبناه اليسار « بالوعى » . وتلك الجماهير ، بوضعها الاجتماعى وبعفويتها ، هى المعلم كالطروسى وخليل والخياط(١٧) .

هذا الإطار الزمانى يمثل كذلك مرحلة المخاض الثورى ؛ مرحلة البدايات بنقائها وتضحياتها ونماذجها الفردية المتسامية إلى نوع من الشهادة أو الفداء المسيحى ؛ نماذج « جيل التضحيات والآلام والبحث فى الظلام عن قبس من نور »(١٨) ، بعيدا عن الواقع السورى الشائك فى الخمسينيات ، الذى سادت فيه التحالفات والصراعات والانقسامات اللا مبدئية ، ومارس فيه الجميع ، بما فيهم اليسار ، الصراع على السلطة ، وأصبحت قضية الإصلاحات الاجتماعية بديلا عن الثورة ، وتحديد الملكيات بديلا عن القضاء على الطبقة الإقطاعية ، بل لم تعد حتى هذه الإصلاحات الاجتماعية وتحديد الملكيات إلا ورقة انتخابية يتقدم بها « البعث » ــ لا الماركسيين ــ الصفوف . لكل هذا خبا حلم الخلاص أو تحطم ؛ فالجماهير التى ثارت ضد الاحتلال وضد الاستغلال والقهر الطبقى قد أجهضت حركتها مفضية إلى حكم البورجوازية(١٩) ، لا إلى التغيير

الحقيقى . هذا الإطار الزمانى إذن هو أصلح لتلك الرومانسية الثورية التى « تغنى الواقعية ، لا بالشاعرية فقط ولا باللون والنغم فحسب ، بل بتمجيد دور الناس الذين يحبون العمل ويضعون أمامهم هدفاً كبيراً هو تغيير الحياة »[٢٠] .

(٢)

القصة : سمات البطل

يبقى السؤال : هل توقفت أعمال حنا مينة عند الرومانسية أم تخطتها إلى الرومانسية الثورية التى تستوعبها الواقعية وتغتنى بها ؟

« إن الكفاح والفرح والإباء والتمرد هى عناصر رومانسية فى الأصل استخدمتها الواقعية فى استيعابها للرومانتيكية ، فأعطتها دلالات جديدة خلصتها من القشرة الخارجية الذاتية ، وحيدة الجانب ؛ القشرة الكرنفالية الاحتفالية المثالية ، التى لا تستند إلى ركائز الواقع ولا تعبر إلا عن كفاح دُنكيشوتى ؛ هو توق إلى النضال ، وليس النضال ذاته ؛ لأنه يجهل ضد من يناضل ولماذا ؛ لافتقاره إلى مفهوم متكامل عن العالم »[٢١] .

والروايات الثلاث تشترك جميعها فى تقديم ما يسمى « بالبطل الإيجابى » ؛ بطل فرد يحمل هموم المجموع ويتحرك معه بحثا عن التغيير المنشود . وأولى سمات هذا البطل المتفرد أنه بطل استثنائى فى ظرف استثنائى[٢٢] . فالطروسى كما نراه فى « الشراع والعاصفة » يبدو فى استقراره ــ وسو البحار ــ إنسانا قد « اضطر إلى التوقف بين مرحلتين من سفرة واحدة . لم يعد يستطيع متابعة السفر . ولا هو ينوى العودة من حيث أتى ، ولديه من الثقة بالوصول ما يجعله يقيم دهراً بانتظار الرحيل »[٢٣] . وفياض كذلك كاتب يسارى مناضل ، نراه فى تجربة الغربة هاربا من مطاردة السلطة . والفتى فى « الشمس فى يوم غائم » على حد قول الخياط « زهرة فى حقل من الشوك »[٢٤] ، ابن الطبقة الغنية ، والمتمرد عليها بالرقص . وكل من هذه الشخصيات يقف فى مقابلها معلم انتقل بها من التمرد إلى الوعى . الأستاذ كامل فى « الشراع والعاصفة » ؛ وخليل فى « الثلج يأتى من النافذة » ؛ والخياط فى « الشمس فى يوم غائم » .

هذه الشخصيات تبدو متفردة متميزة ؛ فالطروسى منذ الصفحة الأولى فى «الشراع والعاصفة» متفرد بهذا الحنين إلى الماضى ، بذلك القلب الذى يرى الأشياء مذتغيب الأشياء ، « وقد وجد على شاطىء اللاذقية يوما قلبا كهذا القلب ، تلفت ورجا وعاش على الرجاء ، ثم تلفت ورجا وعاش على الرجاء ، وبقى وفيا لرجائه ، مخلصا لأمانيه »[٢٥] ؛ وهو لا يتراجع « فقد اعتاد الناس أن يهربوا حين يرشقهم البحر ، أن يتراجعوا ، أما محمد بن زهدى الطروسى فلم يكن يفعل ذلك قط ، إنه لا يتراجع ، ولا يهرب »[٢٦] ؛ هو لا يأبه بعداء أبى رشيد له ؛ فهو الذى استطاع كسر شوكة بن برو ، رجل أبى رشيد ؛ وهو الذى سافر وعرف العالم وأبصر عمال المرافىء وكيف يعملون وما هى حقوقهم وضماناتهم[٢٧] .

وفياض فى « الثلج يأتى من النافذة » متفرد كذلك منذ طفولته ؛ إذ « كان الكتاب أعظم مسراته ، فإذا فكر فيه تمتم بخشوع : فى البدء كانت الكلمة »[٢٨] ؛ وهو متفرد لأنه كاتب ، والكاتب إنسان غير عادى[٢٩] ؛ ولأنه يضحى من أجل الآخرين ، يضحى واعيا بما تفرضه هذه التضحية ، والحرمان الاختيارى يحتاج إلى سمو رفيع ، إلى رياضة روحية تقترب بالمناضل من مصاف القديسين[٣٠] ، عليه أن يحمل صليبه ويمضى ثائراً لإيقاد نار جديدة ، عليه أن يمضى فى عكس التيار[٣١] . إنه يمضى لتصهره تجربة النضال ليصبح أداة ورأس الزاوية لطريق جديد ، وهو بهذا النقاء والتطهر يسعى لمزيد من التطهر من خلال العمل الجسمانى المرهق ، يعمل دائما للفكرة ويتطابق عنده الوعى والسلوك[٣٢] .

والفتى فى « الشمس فى يوم غائم » متفرد ؛ فهو ابن غير عاقل لعائلة عاقلة جدا ؛ جامح النزوات شديد الانفعال يكره ما يحبه أهله[٣٣] ؛ يرقص رقصة الخنجر ، ولكنهم يرقصون « التانجو » ؛ وبرغم أن الكثيرين قد رقصوا رقصة الخنجر فإنه « أفضل مَنْ رَقَصَها » ؛ فهو راقص له حركاته الخاصة المعبرة عن ذاته ، عن مشاعره الخاصة[٣٤] ، يدق الأرض ، يزعج انتظام الأشياء[٣٥] .

هذه الشخصيات تتميز بالتمرد ، بالخروج على المألوف ، بالمغامرة ؛ فالمغامرة شىء فى دم الطروسى[٣٦] ؛ أنقذ شختورة الرحمونى برغم أن الجميع حسب أن مجرد محاولة الخروج للبحث عنها ضرب من الجنون[٣٧] . وفياض وخليل ، وغيرهما من أولئك الذين سلكوا الطرق غير المألوفة ، كانوا ضحايا للطرق التى صارت مألوفة[٣٨] ، وعاشوا قلق الأعمال السرية وسحرها[٣٩] ، يشتهون أن يعصف شىء ما بهذا الكون ، يتحدّون المجتمع والناموس ، يسعون إلى تغيير الحياة[٤٠] . بل إن دينيز وجوزيف فى «الثلج يأتى من النافذة» ، وأخت الأستاذ كامل كذلك ، يعانون من الرتابة ويتمنون اضطراب الدنيا لتتغيّر تلك الحياة الرتيبة القاتلة[٤١] .

والفتى كذلك يتمرد على أسرته ؛ يشترك فى مظاهرة مع جماعة الشباب أمام سراى المستشار الفرنسى بينما والده يترجم للمستشار هتافات المتظاهرين[٤٢] ؛ يتمرد عليها برقصته التى جعلت المسألة تصل إلى وضعها الحدى : مع أو ضد ؛ يقتحم القبو بحثا عن المرأة ذات القميص الليلكى ؛ بل هو ــ فوق ذلك ــ مولع بالسخرية والتحدى لأسرته وخطيب أخته .

هذه الشخصيات تشترك كذلك فى كونها مندوبة لدور الطليعة ؛ فالطروسى ــ برغم أنه فى تقويم أبى رشيد لا يصلح لعمل منظم ضده ــ إلا أن تجرأه عليه سيشجع البحارة ، ويكون خطوتهم الأولى من أجل التجمع النقابى ؛ فضربة الطروسى كانت البداية كما يقول الرحمونى[٤٣] . وبرغم أن الطروسى « ليس عاملا أو فلاحا . لكنه من أبناء الشعب المخلصين ، من فروع سنديانتنا الضاربة جذورها فى الأرض » ، كما يراه الأستاذ كامل[٤٤] . وفياض كما ذكرنا مندوب ليكون رأس الزاوية لطريق الثورة ؛ فهو قد تخطى مرحلة الاختبار وأصبح أصلب عودا ، واكتسب اعتراف خليل به « هذا ابنى الحبيب الذى به سررت »[٤٥] . لكن « فياض » لن يغير العالم بالفعل كالطروسى ، وإنما بالكلمة ؛ فالرجعيون « يحكمون الآن ولسوف ينتهى حكمهم يوما . . سينتهى حكمهم يوما ، ولأجل ذلك علينا أن نعمل ، ولأجل ذلك على أن أكتب »[٤٦] . والخياط يعد الفتى لذلك الدور ؛ يطلب منه أن يحدث الناس وسيصغون له . . فكل مشكلتهم أنهم لا يعرفون كيف العطاء : « قل لهم أنتم أسياد هذا الكون ،

منكم كل ما فيه ، ولكم كل ما فيه . وقُدْهم بعد ذلك لتحقيق ما قلت ، وكن أنت فى المقدمة »[٤٧] . واستمرار المسيرة مرهون باستمرار القائد ؛ « فإذا تراجع القائد توقف الطبل وتَنَكَّسَ العلم وارتد الصف وتفرق الناس »[٤٨] .

وتأكيد الذات هو دافع هذه الشخصيات الثلاث ؛ فالطروسى يسعى دائما لإثبات شجاعته ورجولته ، سواء فى مهمة نقل السلاح أو فى إنقاذ شختورة الرحمونى[٤٩] ، بل إنه يضرب البحار الإيطالى حرصا على سمعته . وبرغم شوقه لماريا لم يسافر إليها لأنه آثر أن يسافر إليها ريسا أو لا يسافر . . ريسا يسير وراءه بحارته[٥٠] . وفياض فى رحلة الهروب «يبحث عن عزاء ؛ عن اقتناع بأنه نافع وأن مايفعله يسهم فى القضية»[٥١] ، وعندما أوقف للمرة الأولى وضرب حتى تورم وجهه ، سعد بوجهه المتورم ؛ إذ ابتسمت له الفتيات وحيَّاه رجال الحى ودعوه لمجالسهم . وهو كذلك يريد لدينيز أن تحلم بالفارس ، لا أن تراه فى معمل المسامير كإنسان عادى[٥٢] . أما الفتى فسعيه للخياط ولامرأة القبو ولرقصة الخنجر كان لتأكيد ذاته ؛ بل إنه فى رقصته يؤكد ذاته كذلك بحركاته الخاصة ، ولكنه بعد كل هذه التجربة التى كان يسعى فيها للتخلص من الإثم ، نتيجة موقف والده المخزى تجاه بلاده[٥٣] ، يجد أن الحل الوحيد هو السفر ليمتلك حريته الفردية .

وتمثل المرأة علاقة محورية لهذه الشخصيات الثلاث لتفردها ؛ فالمرأة بعامة تتعشق الرجل الذى يتصرف بجرأة ويحب بجرأة . . . ويخالف المألوف بجرأة[٥٤] . فالهيبة وعدم الاكتراث والنظرة ذات الفتيل المشتعل هى التى أخضعت أم حسن للطروسى ، وماريا دعته الى بيتها بعد أن شهدت شجاعته فى المعركة مع الإيطاليين ، بل إن زكية العجوز نفسها تشتهيه ؛ « ما من امرأة تشوف الطروسى . . إلا وتشتهيه »[٥٥] . وفياض أيضا معشوق للفتيات ؛ ففروسيته وتمرده تجعل أجمل الجميلات تمنحه قبلة ، وتجعل امرأة مشبوهة تزوره فى السجن وتكرمه على طريقتها ، وامرأة أخرى كانت على باب السجن فى المرة الأخيرة لتضع راحتها على يده بحنان ، كأنما تريد أن تعبر باللمس عن الإعجاب . بالإضافة إلى أنه فى شبابه « كان محبوبا أكثر من كل فتيان الحى »[٥٦] . ودينيز وابنة العم ، بل حتى فتاة سركيس تنتقل إلى الغرفة المواجهة له لتتعرى أمامه[٥٧] . والفتى كذلك تحبه ابنة العم وفتاة القبو ، فتمنحه هو فقط سريرها ، بالإضافة إلى السيدة الشهية التى يذهب اليها كى ينسى[٥٨] . بل ثمة تفوق خاص ؛ فأم حسن تختار الطروسى دون كل الرجال ؛ والمرأة « المشبوهة » تختار « فياض » بل ترفض أباه الذى اشتهته زوجة المدير ؛ وامرأة القبو تختار الفتى . هذا التفوق المتمثل فى الفحولة وفى الحرارة يجعل المرأة الخبيرة بجنس الرجال تهب نفسها لذلك الفارس .

وبرغم هذا التفرد وتلك الجرأة فهى شخصيات قلقة يتنازعها دائما جانبان ؛ فالطروسى متردد بين السفر والبقاء ، بين عرض الرحمونى وعرض نديم مظهر ، بين آراء أبى حميد وآراء الأستاذ كامل ، بين ماريا وأم حسن ؛ بل إنه متردد كذلك بين التدخل فى الميناء والابتعاد عن كل ما يجرى ؛ أى بين همه وهم الآخرين[٥٩] . وفياض كذلك متردد بين البقاء فى بيت خليل أو الهرب ، بين البقاء فى بيروت أو العودة إلى سوريا ، بين القضية التى يعمل من أجلها والحب ، تتنازعه عواطفه تجاه دينيز وأشواقه الجنسية تجاه كل النساء ، تتنازعه أحلام التعذيب والمطاردة وأحلام الشهوة والشبق[٦٠] .

والفتى يعانى انفصاما فى ذاته بين صاحبة الابتسامة وامرأة القبو ذات القميص الليلكى ، وهو متردد بين القلعة والقبو[٦١] برغم أنه يقول « مدفوعا برومانتيكية الشباب : قررت أن أكون فى صف الخياط »[٦٢] ، بل إنه بعد المواجهة بين أمه وامرأة القبو يبقى موزعا بين الإحساس بالإشفاق على أهله والإحساس بالذنب والشماتة فيهم ، يبقى هكذا موزعا حتى يتوصل فى النهاية إلى اكتشافه ضرورة استقلاله المادى عن والده حتى يتحرر[٦٣] .

وهذه الشخصيات الثلاث تشترك كذلك فى واقع الغربة ؛ فالطروسى البحار مقيم على البر فى عالمه الخاص . وبرغم أنه يقول أحيانا إنه لا بأس من الاستماع إلى الآخرين : أبى حميد والأستاذ كامل ، لم نسمع فى معظم الرواية إلا مناجاة الطروسى لنفسه وذكرياته عن ماضيه ، إذا استثنينا تلك الحوارات السياسية فى القسم الرابع والخامس . وفياض كذلك يعيش تلك الغربة مكانيا وفكريا ؛ فهو مضطر ، نظرا لوضعه ، إلى أن يتخلى عن الفعل ويعيش مختبئاً . والفتى يحس بتلك الغربة ؛ فهو كما ذكرنا وكما يقول الخياط « زهرة وسط حقل من الشوك » ، لكنه يحس بالغربة فى الأكواخ كما يحس بالغربة فى القلاع . وهذه الغربة التى يعيشونها هى مصدر تلك الماضوية والانكفاء على الماضى ، ولعلها موازية لغربة حنا مينة فى مكاتب دمشق كما أوردنا من قبل . فالطروسى يعيش فى ماضيه ، وفياض يسترجع طفولته ؛ مدرسته ؛ وأحاديث أبيه وأمه ؛ وعلاقته بخليل ؛ وابنة العم . والفتى يسترجع الأساطير والحكايات ، بل يسترجع الأحداث أساسا بعد وقوعها كإطار حكى سيرى .

« والطروسى » يعود إلى عالمه فى نهاية الرواية متخلصا من غربته ، وإن كانت عودته للبحر فى الحقيقة معادلاً للعودة إلى الذات . وفياض يقرر فى النهاية أن يعود إلى وطنه وإلى رفاقه وأن يودع تلك الغربة . ولكن الصورة مختلفة فى « الشمس فى يوم غائم » ؛ فنهاية الرواية المفتوحة التى تنتهى بالمواجهة وبالصمت تفتح كل الاحتمالات ؛ وإن كان الاحتمال الأرجح من حركة الرواية أنها استمرار للغربة ؛ لأنها تكشف - فى رأى الباحث - عن عجز المواجهة ومحدوديتها .

نستطيع أن نلخص إذن ملامح الشخصية الرئيسية أو البطل فى هذه الروايات الثلاث فى الجدول التالى :

الصفة	الطروسى	فياض	الفتى
الخروج على المألوف	+	+	+
التحدى	+ البحر	+ المجتمع	+ الأب والجد
المغامرة	+ إنقاذ «السفينة»	+ الهروب	+ العلاقة بالخياط وامرأة القبو

الصفة	الطروسى	فياض	الفتى
الغربة	+	+	+
التسامى	+	+	+
العاطفة المشبوبة	+	+	+
الذكورية المعشوقة	+	+	+
الانفصام الذاتى	+	+	
التـردد	+	+	+
الدور القـائد	+	+	+
الحصول على المكافأة بعـد النجـاح فى الاختبـار	+ العودة للبحر إنقاذ سفينة الرحمونى	+ الكتابة معاناة الغربة	+ امتلاك امرأة القبو الجرح ، التعمد بالمطر

(٣)

القصة : رؤى الشخصيات للعالم

يرسم بعض النقاد بشكل أو بآخر تخطيطاً لمرجع الشخصية والحدث فى « الشراع والعاصفة » يمكن تلخيصه كالتالى(٦٤) :

الشخصية :
البحار الذى ينتظر العودة إلى البحر ← البلاد التى تنتظر العودة إلى حريتها .

العامل :
العاصفة التى يكافح البحارة ضدها ← العاصفة الاستعمارية التى تكافح البلاد ضدها .
العاصفة النازية التى يكافح العالم ضدها

الفعل الإيجابى :
صمود الرحمونى أمام العاصفة ← النضال ضد العاصفة الاستعمارية
مغامرة الطروسى ومواجهته للعاصفة المردود ⟵ الحياة

الفعل السلبى :
هروب البحارة من مواجهة العاصفة ⟵ الهروب أو التقاعس عن النضال ضد الاستعمار ⟵ المردود : الموت .

لكن مثل هذا التخطيط يتغافل عن سؤ ال أساسى هو : هل وعى الشخصية أو رؤ يتها للعالم ترشحها لمثل هذا الدور الذى يرى حنا مينة أنه مجاوزة للرومانسية الغائمة(٦٥) ؟

والحقيقة أن شخصية «الطروسى» مجاوزة للرومانسية الغـائمة إلى الرومانسية المتفائلة ، بل شديدة التفاؤ ل ، وليس ثمة اعتراض على مثل هذا التفـاؤ ل ، أو لنقل هـذا المخطط التفـاؤ لى الـذى جعـل الشخصية ـ وإن كانت خميرتها الواقع فهى لا تعدو أن تكون استرجاعاً من الذاكرة مرورا بالأيديولوجيا الجمالية السائدة فى الخمسينيات عن البـطل الإيجابى ، والتفـاؤ ل الإنسانى ، والنضـال ، والمـوقف الطبقى . . . الخ ـ يجعلها تتحول إلى صورة منبتة الصلة عما أنيط بها أن تحمله من رسـالة . إن شخصيـة الطروسى فى الحقيقـة مشروع شخصية ملحمية ؛ تأخذ من الملحمة الشعبية البطل المتفرد المغامر ؛ وتأخذ من الملحمة اليونانية أساطيرها وقدريتها المهيمنة . وقد يقال إن هذه القدرية جزء من الأيديولوجيا السائدة فى المجتمع العربى ؛ وهذا صحيح ، لكن بقاء الشخصية فى إسار الأيديولوجيا السائدة للمجتمع العربى ينفى قدرتها على المجاوزة ، بل إنه على المستوى المعرفى ينفى مجاوزة الأدب للواقع . ورؤ ية الطروسى للعالم رؤ ية قـدرية تنتمى بالفعل إلى عدة قيم إقطاعية تعكس الموقف من الضرورة والرجولة مختلطة بقيم رومـانسية أخـلاقية ، تتمثـل فى الالتصـاق بـالـطبيعـة والمغامرة . رؤ ية الطروسى وإن كانت القدرية ملمحها البـارز فإنها رؤ ية مشوشة .

الطروسى ينتظر العودة إلى البحر قائداً ، لكنه لا يفعل أكثر من الانتـظار ، بـل إن هـذا الانتـظار يبـدو انتـظاراً للغيب واجتـراراً للماضى ؛ هذا ما تكشفه هذه الاقتباسات من الرواية على سبيل المثال لا الحصر(٦٦) :

ـ « إن الساعة لم تأت ، وقد لا تأتى أبداً ، ومـع ذلك ينتـظرها أو يتعزى بانتظارها » .

ـ « وكان الجواب فى الغيب دائما . هو يؤمن بأنه بالغ ما يريد . أما متى يكون ذلك : فى أى أسبوع ، فى أى عام ، فإنه لا يدرى » .

ـ « ولم يكن يقلع إلا وهو يقول ياالله يارضا الوالدين » .

ـ « واستغفر البحر واعتذر قائلا : كلا أنت هو الأقوى » .

ـ « إنهم ومراكبهم فى البحر ، كالفئران أمام القطط تـلاعبها حتى الموت ، ثم تنقض عليها وتـأكلها ، وغـدا أو بعده يلفظ البحـر الجثث ، وتضحك ملكة البحر ، وتأمر العاصفة أن تهدأ لأن حفلة زواجها قد تمت » .

ـ « وتذكّر ماضيه ، . . ما كان أجمل ماضيه » .

ـ « كان ذا شغف قديم بأمسه عن يومه » .

ـ « شط به الخيال إلى ماضيه ، كم فى ماضيه من أعمال لا تنسى » .

ـ « البحـر هو البحـر ، لكن الرجـال تغيروا ، عصـرهم الذهبى مضى ، زمن الشراع ولى وفات » .

ـ « وألقى وهو مطمئن نظرة عاشق إلى البحر ، لقد كان هو أيضا بحارا ذات يوم » .

ـ « وساءل نفسه مقهورا : ألن أصبح صاحب مركب مرة أخرى » .

ـ « كان صاحب مركب ذات يوم ، ريسا معروفـا ، أما الآن ؟ لا شىء ! مجرد بحار » .

لهذا فالطروسى لم يكن يفكر فى إقامة المقهى إلا لكى يكـون إلى جانب البحر ، لكنه لم يعرف كيف ؟ ولولا البحار الصديق الذى جاء إليه صدفة وتطرق بهما الحديث عن شجون اليوم وذكريات الأمس لما وجد ذلك المقهى(٦٧) . ولولا عرض الرحمونى عليه بالمشاركة ، لأنه يعرف « إيثاره الملكية ولو كانت صغيرة » ، لما تحققت للطروسى أمنيته التى تردد فى تنفيذها عندما جاءته بسبب عرض صديقه نديم ، وربما لأن «عشر سنوات مضت وهو يحسب ألا جديد . ثم جاء الجديد دفعة واحدة فأربكه»(٦٨) .

والرجولة عند الطروسى هى رأسمال البحار ، فإذا لم يكن رجلا لايصبح بحاراً ؛ والرجولة تعنى الفحولة ، لكنها لاتعنى برغم ذلك العبودية للشهوة . هذا ما نستخلصه من مثل هذه الاقتباسات من الرواية(٦٩) :

ــ « رائحة البحر تهيج الرجولة ، وهذه رأسمال البحار ، إذا لم يكن رجلا لا يصبح بحارا ولو قضى حياته فى الماء . وللرجولة حقها ، ونحن نتصرف بموجب هذا الحق فمن يلومنا » .

ــ « يا أولاد الكلب ، تعلموا أن ترضوا زوجاتكم إذن ، وفروا قوتكم حتى نعود ، وسنرى ما تفعلون حين نصل » .

ــ « كان مخلصا لرجولته أكثر من إخلاصه لشهوته » .

ــ « لقد صغر الرجال الذين عَرَفَتْهم فى ماضيها جميعا أمام هذا الرجل . العمر لا دخل له كما قالت زكية . إنها فحولة ناضجة لرجل مستبد الهيبة » .

بل إن الطروسى برغم الأمسيات الشيقة مع أم حسن يذهب فى نهاية سهراته مع نديم مظهر ليستمتعا « ببعض وجوه اللذة » أى النساء(٧٠) . والرجولة هى معيار التقويم والانتقاء ؛ فرجولة نديم مظهر هى التى ترشحه صديقا للطروسى ، ورجولة أبى رشيد تجعل الطروسى برغم كراهيته له يعجب به . الرجولة هى الجرأة والشجاعة . الرجولة كذلك قيمة أخلاقية قريبة من نبالة الفرسان ؛ فالطروسى لا يشرب من بئر ويرمى فيها حجرا ، ولا يقضى ليلة مع امرأة إلا ويشكرها ، ويتمنى لو أن معه زهرة يتركها لها على الطاولة(٧١) . والرجولة تعنى الكرامة والاعتداد بالذات وعدم المساومة أو المسايرة ؛ فلو رضى الطروسى بها لكان قد أصبح ريسا فى أى مركب ولما كان بحاجة إلى فتح المقهى ، والرجولة تجعله يرفض أن يكون أجيرا عند أحد أو مستغلا للبحارة يغتنى من ظهرهم(٧٢) .

عندما يخوض المناضل الثورى معاركه من أجل الطبقة العاملة يخوضها دفاعا عن نفسه ، إدراكا منه أن الخلاص الفردى وهمٌ كاذب . والخلاص الثورى ليس خلاصا مسيحيا يتم من خلال العذاب والتطهر ، وإن كان المناضل الثورى يخوض رحلة العذاب ويتخلص فيها من ضعفه فهذه الرحلة ليست هدفا فى حد ذاتها وليست مجرد وسيلة للتغلب على النفس الأمارة بالسوء .

وهو عندما يختار بوعيه الانتماء إلى قضية الطبقة العاملة لا يرفض المجتمع تمردا أو خروجا على المألوف وإنما يرفض شكل الاستغلال القائم . المجتمع ليس كائنا مصمتا يقف ضده لأنه يريد الجميع على شاكلته ، والنظام الاجتماعى القائم ليس ناموسا وإن حاولت الطبقة المسيطرة أن تصوره قانونا للحياة .

فياض المناضل الثورى ـ كما تجمع الكتابات النقدية حول الرواية ـ يرى النضال فداء مسيحيا . هذه الرؤ ية المسيحية تتمثل فى مثل هذه الاستشهادات(٧٣) :

ــ « فى البدء كانت الكلمة » .

ــ « على أن أحمل صليبى ، على الجدول أن يصب فى النهر العظيم .. هذه العبارة تلخص قضيتى » .

ــ « وأنا ؟ والدرب الطويل ؟ وحدى أم معى امرأة ؟ صليب وامرأة ؟ أم امرأة بدون صليب ؟ أم صليب بدون امرأة ؟ إيه ، يانفسى ! يانفسى ، لا تعوجى سبيلى المستقيمة » .

ــ « يانفسى ! يانفسى ! ياممتلئة من كل فكر خبيث ، يابنت إبليس ، ياعدوة كل بِرٍ ، لا تعوجى سبيلى المستقيمة » .

ــ « إن ابن الإنسان لم يأت ليُخْدم بل ليَخْدِم ، وليبذل نفسه فدية عن كثيرين » .

ــ « المفروض أنك مناضل ، والمناضل من حفظ الوصايا .. المسمار الذى نزعته من قلبك أعده إلى مكانه ، دع جرحك ينزف . اشرب كأس الخل . أشعل عود ثقاب واحرق البرعم » .

ــ « الطريق المسدود فى وجهى ليس مسدودا بفعل القدر . المجتمع سده لأنى تمردت عليه ، المجتمع يريد الكل على شاكلته » .

ــ « ونهض وسار فى غرفته مهتاجا ... قادر الآن أن يرتكب خطيئة ضد الناموس وجريمة ضد المجتمع .. أنت قادر أن تثقب جبل الأخلاق والعادات والأفكار .. وكل ما يلزمك صبر النمل ودأبه » .

وحب فياض كذلك حب شديد الرومانسية ؛ فبرغم كل أحلامه الشبقة « فقد أحب مرة ومرة ولكن على طريقة أبيه » (٧٤) ، وأحب دينيز من خلف النافذة ، لكن فهمه المثالى جعله يضحى بحبه من أجل القضية . وهو يسعى للتطهر ، لذا يطلب من خليل أن يبحث له عن عمل جسمانى . وهذه المسيحية أو تلك الرومانسية تتبدى كذلك فى الحوار الطويل بينه وبين جوزيف عن بولس الرسول (٧٥) ، بل هى رؤ ية مهيمنة على الرواية كلها ؛ فخليل يخاطب فياض فى مونولوج داخلى كما لو كان الروح القدس مخاطبا المسيح ؛ وأحلام فياض الكابوسية مليئة بالصلبان والحجارة والرجم ؛ وأم خليل ترى أن الصلاة مفيدة فى كل الأوقات ؛ حتى أبو خليل ، الذى يسب الدين دائما ، يقول لنفسه عندما ينظر إلى جارته : « أعوذ بالله .. خالفنا الوصايا العشر » ؛ وفياض يرى المناضل قديسا ؛ وجوزيف كذلك يتحدث عن الصليب(٧٦) .

هذه الرؤ ى الدينية التى يعدها غالى شكرى تبطينا وجدانيا أصيلا للثياب الفنية التى فصلها على الشخصيات ، وليست نوعا من التضمين أو بوقا لآراء الكاتب وتعليقاته (٧٧) ، هى ــ على عكس ما يذهب غالى شكرى ومحمد كامل الخطيب وعبد الرازق عيد ــ محاولة مزج شديدة السذاجة بين الماركسية والمسيحية ؛ أى بين الرؤ ية الاجتماعية والرؤ ية الدينية كما يفعل كازنتزاكى . هذا المزج أو تلك المصالحة مختلفة عن استخدام الرواية الواقعية للأسطورة ؛ فقد تستخدم الأسطورة ولكن من خلال رؤ يتها هى لا رؤ ية الأسطورة . وقد يخلق العمل الواقعى كما يرى جارودى أسطورته الموازية للواقع ليس للهروب من الواقع بل لجعله أكثر فهما .

وتواجهنا مسألة الأسطورة وتوظيفها فى « الشمس فى يوم غائم » ؛ فالكاتب محاولا خلق أسطورته قد أعطى شخصياته أوصافا ولم يعطها أسماء ، وحشد العمل بكم هائل من الأساطير ؛ فهناك الفتى الذى

عشق الصورة وحلت روحه فى أجساد الراقصين ؛ والمرأة التى خرجت من التمثال ؛ وحكاية القائد الفارس ؛ وصداقة الرجل للرجل ؛ وحكاية المرأة التى قتلت حبيبها (٧٨) . كذلك صور الصياد والطير ، والشمس ، والغيمة والريح ، مع محاكاة للغة الأسطورة وبخاصة نشيد الإنشاد فى بعض المقاطع التى تبدو قريبة إلى الشعر (٧٩) . بل إن الكاتب باختيار الرقص بخاصة ، أو الفن بعامة ، واندفاع الشاب إلى رقصة الخنجر مسحورا بابتسامة مجهولة يصلنا بالأساطير اليونانية . لكن المشكلة أن الأسطورة لا تخلق عمدا بمخطط وإنما تتخلق داخل العمل . واختيار الموضوع لا يضفى قيمة خاصة على العمل كما يذهب معظم النقاد الذين تناولوا أعمال حنا مينة ؛ فالصراع مع البحر فى « الشراع والعاصفة » ؛ والمناضل الثورى فى « الثلج يأتى من النافذة » ؛ والفن الثورى أو الأسطورة فى « الشمس فى يوم غائم » ليسوا أكثر من إطار عام ، وما يحدد قيمة أية رواية ليس مجرد موضوعها . إن اختيار الموضوع أو الموقف الذى يتخذه الكاتب تجاه شخصياته ، أو حتى عضوية الحزب الشيوعى ، كل ذلك لا يكفى لكى تنجح الرواية فى التعبير عن رؤية ثورية وإن ازدحمت بكل الشعارات الثورية . إن أيديولوجيا الكاتب ليست تصريحا للنقاد لكى يعدوا كل الأبطال نماذج ، وكل الأفعال ، حتى أفعال الكلام ، رموزا ، مثلما يرى أحد النقاد أن « الرمز الأكبر فى الرواية هو الشمس والغيم ، وهو لا يُتعِب فى الاستدلال ، إنه الثورة ومعيقاتها [معوقاتها]» (٨٠) ، برغم أن « الغيمة » قد استخدمت فى الرواية للدلالة على أحاسيس مختلفة (٨١) .

إن ما يصنعه حنا مينة فى هذه الرواية ليس أسطورة بل هو مجرد مجاز رمزى ، ومثل هذا المثل لا يقوم — كما يرى جارودى — إلا بدور إيضاحى لا « خلاق » ولا « مستنهض » (٨٢) . والفتى ليس بطلاً أسطوريا وإنما هو مراهق رومانسى يعترف برومانتيكيته وإن جعلها طارئة ؛ إذ يقول : « وجاءت رومانتيكية الشباب فضاعفت أزمة الشعور المأساوى » ، ويقول : « مدفوعا برومانتيكية الشباب قررت أن أكون فى صف الخياط » (٨٣) . ومثالية الفتى لا تتمثل فقط فى صاحبة الابتسامة التى يبحث عنها ، ولا فى البحث عن شطره الضائع منه العزيز كالروح ، ولا فى نشدان انعتاق القلب (٨٤) ، وإنما تتمثل أساسا فى انفصامية غريبة وازدواجية واعية تتمثل فى مثل هذه الاقتباسات (٨٥) :

— « استشعرت انفصاما فى ذاتى حيالها ، روحى تهيم وراء صاحبة الابتسامة وجسمى يصرخ بنداء جنسى نحو صاحبة القميص . كنت أريدهما معا واحتاجهما معا وأعلم أن أيا منهما لا تكفى بديلا عن الأخرى » .

— « إنى لا أحمل أية عاطفة نحوها بينما يدى تترجم عن مشاعر خاصة » .

— « وهكذا تأكدت أنى عاشق وبنفس القدر شهوانى وبمثله عاطفى » .

— « تحب زنجية ؟ نعم . تزوج أختك لزنجى ؟ لا » .

هذه الازدواجية الغريبة هى التى تجعل الفتى مترددا دائما . . فبرغم أن مشاعر الأبوة والبنوة — كما يقول — تعلة سخيفة ، وبرغم طرحه للمسألة على هذا الوجه : هل يقتل والده أم ينتحر ؟ يختار الانتحار ، لكنه بالطبع لا ينتحر ، لأنه لم يجد أية أداة قاتلة ! ولقد فكر فى الانتحار عقابا وعلامة ؛ عقابا لوالده لأنه بهذ الانتحار يقطع الامتداد الوراثى للملكية ؛ وعلامة على الانتماء إلى الأكواخ لا إلى القصور ، لكنه بعد عدة صفحات ودون وقوع أية أحداث يرفض الموت ويتشبث بالحياة . وعندما يقتل الخياط يعجز حتى عن الاقتراب من جثته ليراه برغم أنه كان له كما كان لهم ، ويندفع إلى البيت يدق الباب بعنف مع أن المفتاح معه ، ويواجه والده بكلمة واحدة « قاتل » ، ثم يسود الصمت . والصمت هنا ليس صمت القطيعة بل صمت العجز .

الفتى اندفع بشعور من الضيق إلى خارج القلعة ، وبشعور مماثل إلى خارج القبو . أنقذ نفسه من التانجو برقصة الخنجر ، ثم يسعى لإنقاذ نفسه من رقصة الخنجر (٨٦) . لم نعرف أين كان هذا الفتى المتمرد عندما سجن الخياط وعذب ، ولا متى كان منقطعا عنه ، لكننا نفاجأ دفعة واحدة بقراره العودة إلى الخياط حتى يتبدد الغيم المرين على روحه (٨٧) . هذا الفتى المستعد لأن يدفع حياته ثمنا لاحتواء جسم امرأة ، لم يفعل شيئا فى مواجهة أسرته . . لم يفعل شيئا سوى أن يحاول التعزى عن شعوره بالإثم الذى يرتكبه والده متنقلا بين العزف والرقص (٨٨) .

المعلم الثورى :

يبدو المعلم الثورى فى معظم أعمال حنا مينة شخصية ثانوية تقف بالدعم وراء شخصية البطل . وفى «الشراع والعاصفة» يلعب الأستاذ كامل دور هذا المعلم الثورى ، الذى كان ضد النازية وضد أفكار أبى حميد ، والذى يعرف منذ البداية أن الكتلة الوطنية والكتلة الشعبية من طينة واحدة (٨٩) . ويقدم حنا مينة لنا تقريرا عن الطريق الذى أوصل الأستاذ إلى الوعى :

« التبعة ثقيلة : ثلاث نساء ورجل واحد . . لقد فكر فى أمر عائلته ، وفكر فى أمر جيرانه ، وقارن بين حاله وحالهم فتعزى ، وانتقل بتفكيره إلى حيه ثم إلى مدينته ووطنه ، وخرج بذلك إلى رحاب الإنسانية ، واتصلت أسبابه بأسباب العالم ، وأدرك معنى العدالة الاجتماعية والحاجة إليها ؛ بهذا الشكل اهتدى إلى مفهومه السياسى والتزمه » (٩٠) .

ونستطيع أن نخمن اتجاه الأستاذ كامل السياسى من إشارته إلى الاتحاد السوفيتى الصديق القوى ثلاث مرات فى الرواية (٩١) ، واجتماع الميناء فى مقهى الطروسى لمناقشة مواد قانون العمل الذى لم يحضر سوى قسم منه ، وشرح للحاضرين وهم قلة بعض مواد هذا القانون (٩٢) .

وبرغم أنه يعتقد أن الكفاح نوع من الحب فإنه مشغول بأصوات النساء ، وأحلامه الجنسية ، وأمنياته بأن يصبح خياطا للنساء (٩٣) .

هذه هى شخصية الأستاذ كامل الذى لم نره فى الرواية كلها يقوم بفعل واحد على المستوى العام أو الخاص ، ولم نره إلا مشاركا فى جلسات النقاش ، عدا لحظات الحلم والتأمل التى تواتيه دائما . فعندما يقدم حنا مينة تقريراته عنه كنوع من قراءة الأفكار يبدأ بتلك الجملة الغريبة « وحلا له التأمل فعل » (٩٤) .

شخصية الأستاذ كامل على المستوى الفنى شديدة التسطيح الذى يبدو نتيجة لتقسيم الروائى لشخصياته تكرارا لنمط يلح عليه ، وهو

نمط الثائر بالوضع إلى الثائر بالوعى ، وبرغم أننا على المستوى السياسى قد نجد مثل هذا النمط ، فإن تأكيده بشكل تصنيفى يجعل الوعى الثورى مجرد رد فعل لظروف شخصية بائسة وتقسيا غريبا للفعل يمثله البطل التلقائى « الوطنى الناشف » الطروسى ، وللكلام يمارسه الأستاذ كامل فى شبه مخطط كتابى للرواية . ويبدو إسهام الأستاذ كامل فى عملية نقل السلاح مقتصرة على الحديث مع أبى حميد لإقناعه بالمشاركة فى هذه العملية ، ففهم هذا المسألة على أنها نجاح شخصى ، إذ صاح ، بعد أن غادر دكانه الأستاذ كامل ونديم مظهر ، « اعترفوا بحزبنا » (٩٥) وقد يتفق هذا مع شخصية أبى حميد الكاريكاتيرية فى الرواية ، لكن الأستاذ كامل نفسه فرح بهزيمة ألمانيا وانتصار روسيا ، لتحقق الأقوال التى كان يحاج بها خصومه ، وانقضاء الساعات السوداء التى مرت به عندما كان هتلر يتقدم وأنصاره يسخرون من الأستاذ كامل بسخريتهم من الاتحاد السوفيتى(٩٦) .

إن التعبير عن الصراع السياسى فى « الشراع والعاصفة » قد اتخذ شكلا شديد التسطيح ؛ فثمة شخصية تمثل كل قوة سياسية :

إسماعيل كوسا : الكتلة الوطنية .
نديم مظهر : الكتلة الشعبية
الأستاذ كامل : اليسار أو القوى المعادية للنازية .
أبو حميد : أنصار المحور .
الطروسى : الجماهير « الوطنية بلا فلسفة » .

هذه الشخصيات (باستثناء الطروسى فى موقفين : المعركة مع ابن برو ، وإنقاذ شختورة الرحمونى) لا تتحرك . . فكل الأحداث خارجها ، وردود فعلها لهذا الخارج لا تتخذ إلا شكلا كلاميا . وهذا الصراع السياسى منفصل عن الشخصيات الرئيسية التى دخلت هذا الجدل نظراً لطبيعة المقهى ، ومنفصلة عن ما يحدث فى الميناء من الاستغلال الذى نراه ، لارتباطه بالطروسى ، يأتى سبباً مفتعلا للمشاجرة مع ابن برو . وهكذا تبدو كل شخصية كأنها تصارع شيئا مختلفا وتحارب معركتها الخاصة لتأكيد الذات ؛ فالطروسى يصارع البحر ، ونديم مظهر يصارع أبا رشيد . وأبو حميد يصارع أنصار الكتلة الوطنية . والأستاذ كامل يصارع أنصار المحور . ويبدو الواقع الاجتماعى لعمال الميناء والبحارة خلفية باهتة لكل هذه المعارك الجزئية .

وتبدو علاقة فياض ــ خليل للوهلة الأولى عكس علاقة الطروسى ــ الأستاذ كامل ؛ فالبطل فى هذه المرة ليس الثائر بالوضع بل بالوعى ، وهو لا يقوم بالمواجهة كالطروسى بل يهرب . . وخليل العامل البسيط وعى فى السجن كلمة الاشتراكية وكلمة البروليتاريا التى تعنى الحكام فى بلاد المسكوف (٩٧) كما كان من قبل يقرأ فى المغارة على ضوء الشموع بعض الكراسات الممنوعة . المعلم هنا ليس المثقف المدرس كالأستاذ كامل ؛ وإنما العامل الذى سبق إيمانه وعيه ، والذى يمثل البدايات الصعبة المؤلمة ؛ أى بدايات العمل النقابى(٩٨) ، وهو ذات ما يقرره حنا مينة فى الرواية . ولعل ملمح التشابه بين كلتا الشخصيتين وحنا مينة نفسه يتمثل فى تجربة الغربة فى الخمسينيات وسبق الإيمان للوعى ، إذ كان حنا مينة كذلك مهيأ بالوضع ليكون يساريا . وعبر المشاركة فى المظاهرات وجلسات النقاش فى دكانه «دكان حلاقة» يصل إلى الوعى(٩٩) ، بالإضافة إلى تفاصيل أخرى جزئية . على أن تشابه الشخصية مع تجربة الكاتب لا يحسب ضده ، لكنه لا يحسب بالضرورة له ؛ فمباشرة المعايشة كما أتيح لحنا مينة ثراء لوعى الكاتب ، ولكن مباشرة التعبير تحول العمل الفنى إلى تصوير استرجاعى ، وتحول الشخصية إلى نماذج ورقية لمعادلات أيديولوجية فى ذهن الكاتب مع كم هائل من الذكريات يستخلص منها بعض النتف التى تعينه فى التعبير عن هذا التقسيم .

التقسيم فى « الثلج يأتى من النافذة » هو المناضل المثقف والمناضل العامل . والمناضل العامل هنا هو المعلم لأمرين :

الأمر الأول : أنه قد لعب هذا الدور بالفعل فى صبا فياض ، بكراساته الممنوعة وبالأسطورة التى خلقها فى قلب فياض (١٠٠) . ويبدو هذا الدور معترفا به من الراوى ــ فياض فى تخيله لصياح خليل « لا تتخلوا عن الدرب ، إنه دربى ، عليه آثار أقدامى ، عليه الدماء من أقدامى . . » ، وفى استرجاع فياض لعلاقته بخليل(١٠١) .

الأمر الثانى : الموقف الذى يعيشه فياض فى الرواية ، موقف الهارب الذى يلجأ إلى بيت خليل ، وهو الموقف الذى يسمح لخليل بدور الناصح ؛ أى الدور ذاته الذى لعبه فياض من قبل فى مواقف أخرى عندما كان هو يمثل الصمود . وخليل هنا يلح على الممارسة ، وعلى أن التجربة هى المحك ، وهو يمثل القدوة فى ذلك ؛ فهو برغم إدراكه للظروف السياسية غير المواتية للإضراب قرر أن يخوض الإضراب مع العمال ؛ وهو برغم جوع أولاده بعد فشل الإضراب ما زال على ثباته وصموده ؛ وهو برغم انشغاله فى العمل النقابى يمارس نضاله التنظيمى .

برغم كل هذا الصمود وتلك الريادة التى منحها حنا مينة لشخصية خليل فإنه لم يقدمه إلا من خلال فياض ووعى فياض ، وحتى عندما غاب فياض عن بيت خليل مازالت صورة خليل وأسرته تقدم من خلال تصورات فياض ، أو جوزيف صاحب اليوميات النارية . وتبدو شخصية خليل كذلك شخصية ثانوية لا تخلو من تناقض . ففجأة ودون مقدمات يضعنا الكاتب أمام خليل « ضابط الإيقاع » السابق الذى ما زال يصاحب والده فى إحياء الأفراح ، بل ويغنى ويفاصل على أتعاب الفرقة(١٠٢) . وهو يبدو شديد الصلابة كذلك ؛ فعلى حين كان أولاده جياعاً ، وأمام جزع زملائه يفكر هو « فى نقاط الضعف ليصار إلى اجتنابها فى الإضراب المقبل » . ويقول مؤكدا : « بعد فترة تبدأ المحاولة من جديد . . ليس فى يد العمال سوى سلاح الإضراب . وسيستعملونه حتى ينتصروا »(١٠٣) . إنه ــ حتى فى انكساره ــ يبدو قادرا على استشراف المستقبل ، أو على الإيمان بالحتمية التاريخية . إن « خليل » يبدو نموذجا فكريا ، لا نحس فيه بالضعف الإنسانى ؛ متماسكاً دائما ؛ ومناضلاً دائما . وإن كان كمعظم شخصيات حنا مينة يبدو مسيحيا كذلك ؛ فيتقمص كلمات الروح القدس مرة ؛ ويتحدث عن يهوذا الخائن مرة أخرى ؛ ويعد ما حدث لفياض « خطيئة » فى رقبة الجميع(١٠٤) .

علاقة الخياط ــ الفتى فى « الشمس فى يوم غائم » أشبه بعلاقة خليل ــ فياض ، حيث الثائر بالوضع هو الذى يوجه الثائر بالوعى .

الخياط هو المعلم الذى فهم منذ البداية الفتى ، والذى علم الرقص لكثيرين وسيعلمه لكثيرين ليدقوا الأرض النائمة « ابنة الكلب » لتستيقظ . . . ، ويلقن الفتى كل أساطير المحبين للرقص وصداقة الرجال[١٠٥] ، وهو كما أحس الفتى ليس ساحرا ولا موسيقيا وإنما محرض[١٠٦] . لكننا فى الرواية كلها لم نعرف له ماضيا أو حاضراً ، وثوريته هى تعليم الشباب رقصة الخنجر التى هى مثل ريح العاصفة التى يحبها ، وليست مثل الهواء المكيف وهواء المراوح الذى يكرهه ، والتى هى دق للأرض حتى تستيقظ . وتلك الثورية لم تتضح إلا فى فقرات : الفقرة الأولى عن الالتزام وضد الفن للفن يقول الخياط « أن نعزف أو نغنى أو نرقص للا شىء ، فهذا زيف . . . لابد أن يكون ثمة شىء ، إنسان ما ، فكرة ما ، وعندئذ يكون للعزف أو الغناء أو الرقص معنى . أن نعيش للا شىء ، هكذا لأجل العيش لأجل تمضية الأيام ، فهذا هو الموت »[١٠٧] . والفقرة الثانية عن الواقع العربى وأنظمة الحكم : « ونحن من صلصال مثل سائر الناس فى سائر البلدان من صلصال ، ولكن صلصالنا المفخور لم تنضجه النار جيدا . . لا يخدعك ما يقولون . . فخارنا هش ، عادى لا أمل فى تحسينه ما دامت الفاخورة هى نفسها وصاحبها هو نفسه »[١٠٨] . وهى فقرة لا علاقة لها بالواقع التاريخى للفترة الزمانية التى تدور فيها الرواية ، وتبدو بوصفها الإسقاط الوحيد لهزيمة ١٩٦٧ . أما الفقرة الثالثة ، وهى الثورة على أخلاق المجتمع وتقاليده : « القيد ليس من حديد فقط . السمعة الحسنة قيد أيضا . ترجمتها الطاعة ، التسليم بالواقع ، بالظلم ، بالجوع حتى تهبط لك من السماء سلة فيها طعام . السماء ليس فيها سلات طعام . ليس فيها مقصات لقص الأغلال »[١٠٩] .

لو كتب حنا مينة الرواية الحديثة لما كان من حقنا أن نتساءل عن الشخصية . لكن الرواية التقليدية سمتها البارزة رسم الشخصية ، وفى الحقيقة أن الخياط يبدو مجرد تجريد مجازى لفكرة لا لشخصية فنية ، تتحرك وتتطور مع حركة الأحداث وفى علاقاتها بالشخصيات الأخرى . وقدرة الشخصية على إقناعنا لا تأتى من صحة شعاراتها أو مقولاتها النظرية وإنما من إحساسنا بلحمها ودمها داخل العمل الفنى سواء تعاطفنا معها أو ضدها ، لكننا لم نعرف عن هذا الخياط شيئا عن ماضيه بل حتى عن ملامحه ، أما حاضره فباستثناء ثورية كلماته . . واحترامه لامرأة القبو وربما حبه أيضا لها ، واغترابه عن زوجته ، لا نعرف عن حاضره إلا اختفاءه مرتين ، مرة للصيد ، ومرة لأنه سجن متهما بالتحريض على الثورة .

امرأة القبو كذلك التى لا نعرفها إلا بهذا الاسم أو بذات القميص الليلكى ، والتى تجسد الثورة ذاتها ، تمارس الانتقام من هذه الطبقة المسيطرة من خلال دفع فتاة مسكينة إلى ممارسة الجنس مع رجال هذه الطبقة الغنية على الحصير . وهى تجذب الفتى كما يصرح مرارا من الناحية الجنسية ، هى الشهوة التى تستهويه بشكل متعمد فتترك الباب مفتوحا له ، وهو يندفع إليها رغبة فى التحدى ، ورغبة فى تحطيم قيم عائلته وقيودها ، وكنوع من الفضول لكشف غموضها ، خصوصا بعد نهى زوجة الخياط له عن النظر من النافذة . ولكنها فجأة تصبح رمزا فى جملة الراوى ـ الفتى : « أيتها المرجومة بأيدى الكفرة ، لا تعطينى نفسك ، أنا لا أستحقها . حين أدخل المطهر وأخرج نقيا أستحقها »[١١٠] . وباستثناء المشهد العنيف فى بيت الفتى ، بينها وبين الأم وعائلة الفتى ، لا تفعل شيئا سوى مشاهدة الرقص واجتذاب الفتى ثم رفضه ، لأنه ككل الرجال تستعبده شهوته[١١١] . ولكنها بعد ذلك فى زيارة أخرى تغير موقفها وتعطيه شرف ممارسة الجنس على السرير . هذه المرأة التى تبدو رمزا للوطن عند عبد الرزاق عيد[١١٢] ، ليست أكثر من تجريد مجازى لفكرة ، وليست شخصية روائية على الإطلاق . إن الشخصية لا تتحول إلى رمز دونما انطلاق من الخاص للعام ؛ وعدم تحققها فى الأساس بوصفها شخصية روائية يجعلها عاجزة عن أن تكون رمزا ؛ فهى على أفضل الفروض رمز مسطح غير قادر على الإقناع ؛ لأنه تخلى عن مباشرة المقال أو المنشور ، وأخفق فى الوقت ذاته فى أن يتجسد إنسانيا ، ومن ثم روائيا .

يبدو أن التقابلات سمة من سمات روايات حنا مينة . فعائلة الفتى : الجد والأب وزوج الأخت فى مقابل الخياط وضابط الإيقاع ، والأم « الدجاجة » والأخت وابنة العم فى مقابل امرأة القبو . التانجو فى مقابل رقصة الخنجر ، الكازينو فى مقابل بيت الخياط . عائلة الفتى وغيرها من العائلات الغنية تضع الأحطاب فى النار لذلك يأتى يوم الانفجار . وعند الخياطين والنجارين ، وفى المرفأ يدقون الأرض ، والأرض تستيقظ وتنطلق الثورة[١١٣] . وفى ذلك اليوم الموعود سوف تتقدم امرأة القبو بجرأة من القلعة وبيدها زجاجة البترول ، بينما ابنة العم مع بقية الأسرة ستحملها سفن الحماية[١١٤] .

هذا التبسيط الشديد الذى يسقط فى التجريد المجازى ، دون أن يصل إلى شفافية الرمز من خلال عمق الشخصية وتحقيق النموذج ، أشبه بصورة فيلمية يسترجعها الراوى ـ المؤلف عن الثورة الفرنسية . إن الرواية الواقعية التقليدية ، عندما تتخلى عن النمذجة مكتفية بتوزيع الشخصيات بحسب الوضع الطبقى أو بحسب مخطط هندسى للثورة وأعداء الثورة ، تتخلى عن أساسها الفنى ، وتحول البطل الإيجابى من شخصية مجسدة إلى شعار للثورة الآتية . إن الشخصيات فى هذه الروايات الثلاث لا تعكس سوى رؤ ية مثالية ؛ مثالية أولاً لأنها ظلت مجرد أفكار لم تتخلق على صعيد الواقع الفنى ، ولأنها عجزت عن الفعل وبقيت فى انتظار تحقق ما تحلم به ؛ ومثالية ثانيا لأنها لا تمثل رؤ ية ثورية متجانسة ، وإنما تمثل خليطا من الأنا المتمردة ، وأحلام الشباب الرومانسية ، وازدواجية الوعى ، وأحلام المناضلين بالكلمة .

إن البطل الثورى أو المعلم الثورى فى هذه الروايات ليس إلا ومضة استرجاعية مبتورة لنماذج واقعية عايشها الكاتب كما يقول ، لكنه بمخططه الهندسى الجامد أفرغها من محتواها الإنسانى ، ووزع نفسه عليها . أما الشخصيات أو الأحداث الثانوية التى كانت أشبه باستطراد فى النص فقد كانت أقدر على الإرهاص برواية ؛ مثل شخصية أبى حميد فى الشراع والعاصفة ، وشخصية المالكة التى تعشق وكيلها فى الشمس فى يوم غائم ـ برغم فجاجتها ـ وشخصية أبى روكز وشقيقته المهجرية ؛ لأنها استمتعت بقدر من الاستقلال النسبى عن أنا الكاتب .

(٤)

القصة : تفاعل الأحداث والشخصيات

على الرغم من أن النقد الواقعى الاشتراكى قد توقف عند نموذج

« بلزاك » ، حيث لم تتطابق رؤية المؤلف المحافظة مع رؤية النص للعالم ، فإنه لم يتوقف عند نموذج مغاير حيث لا تتطابق أيديولوجيا المؤلف التقدمية مع أيديولوجيا النص ؛ إذ إن رؤية المؤلف قد عدت مفتاحا سحريا ؛ فهى أساس الاختيار ، وهى كذلك تحدد أسلوب التناول . وحنا مينة دليل على عدم صحة هذه المقولات ؛ إذ تعكس رواياته تناقضا جوهريا بين أيديولوجيا الكاتب وأيديولوجيا النص ، إذا نظرنا إلى أن أيديولوجيا النص لا تكمن فى المضمون ، الذى يحاول الكاتب إبرازه بشكل مباشر من خلال تدخلاته المباشرة ، أو بجعل شخصياته تنطق بشعاراته ؛ فإعادة إنتاج الجانب المباشر للواقع الاجتماعى والوعى الجمعى ــ كما يقول جولدمان[115] ــ فى العمل الروائى بعامة ، وفى معظم الحالات ، لا تتم إلا عند كاتب ذى قوة خالقة محددة يكتفى بوصف تجربته الشخصية أو حكيها دون تحويلها .

وقد رأينا فى هذا الفصل أن رؤى شخصيات حنا مينة للعالم لا تعكس فى حقيقة الأمر أية أيديولوجيا تقدمية ، إلا بالمعنى الذى نعد به المجتمع الرأسمالى أو الطبقة البرجوازية تقدمية ، مقارنة بالمجتمع الإقطاعى وطبقة الإقطاع . وسنلمس هنا أن هذه الشخصيات تبدو ثابتة لا تتطور ولا تتفاعل مع الأحداث ــ إن كان ثمة أحداث ــ وإنما هى نماذج مكتملة ، نابعة من عقل المؤلف لا من العمل ذاته . وقد يحسب البعض[116] ثبات الشخصية سمة من سمات الرواية الدرامية ؛ لكننا عند حنا مينة نجد خلطا بين رواية الشخصية ورواية الحدث ، أبسط مظاهره إصراره على أن يعكس العمل تحولا فى وعى الشخصية ؛ وإن كان هذا التحول يبدو فى كثير من الأحيان اعتباطياً وفجائياً . وسنرى كيف يواكب حنا مينة بين الشخصية والأحداث .

تنقسم رواية « الشراع والعاصفة » إلى ثلاثة أقسام ، تتمثل حركة القسم الأول منها فى الجدول التالى :

انظر جدول رقم (١)

نلاحظ من خلال هذا الجدول ما يلى :

أولاً : أن هذا القسم لا يتضمن أية أحداث حاسمة ، باستثناء معركة الطروسى مع ابن برو ، التى نشاهدها فى الفصل الثانى ، ثم نتابع سببها فى الفصل الخامس . أما مجىء رجال الأمن للسؤال عن أبى حميد والقبض على « جماعة الألمان » فقد كان مبرراً لاستطالة هذا القسم لوصف مزيد من الشخصيات .

ثانياً : اضطراب الإيقاع الزمانى فى هذا القسم ؛ فعلى حين لا يتحدد زمان الفصول الثلاثة الأولى ، وهى تمثل افتتاحية الرواية ، يأتى الفصل الرابع من هذا القسم بعد أسبوع من المعركة مع ابن برو ، ثم تأتى الفصول الخمسة التالية دون تحديد ؛ برغم أنها تقدم لنا صراع أبى رشيد ونديم والطروسى فى وسط هذا الصراع ، وعلاقته بالاثنين ؛ لكننا نلاحظ فى هذه الفصول العشرة الأولى اتساع المساحة الزمانية التى تغطيها . أما من الفصل الحادى عشر حتى نهاية هذا القسم فالمساحة الزمانية ، التى تغطى هنا أربعة أيام ، يتم التركيز فيها على شخصية أبى حميد وعلى شخصية أم حسن .

ثالثاً : يسود التلخيص والوقفة طبيعة الحركة فى هذا القسم ، مما يبطىء كثيراً من إيقاع التسلسل الروائى،ويسود ، من ثم ، أسلوب السرد الإنشائى من جهة ، واللغة التقريرية من جهة أخرى . والمشاهد فى هذا القسم غير مكتملة ؛ فمشهد المعركة مع ابن برو يتخلله كثير من الوقفات إذ يتدخل الراوى للوصف ؛ ومشهد حادثة الميناء يأتى فى إطار استرجاع ، مما يفسد آنية الحدث وديناميته ؛ بالإضافة إلى تدخلات الراوى بالوصف التى توقف حركة المشهد . أما المشاهد الأخرى فهى تعتمد أساساً على الحوار لا على تعاقب سلسلة من الأفعال ، بالإضافة إلى تخلل الوصف والتلخيص لها .

رابعاً : قدم الكاتب فى هذا القسم عدداً كبيراً من الشخصيات لا يتناسب دورها مع الحيز الذى شغلته فى هذا القسم ؛ فشخصية أبى حميد وأبى سميرة وكذلك شخصية مصطفى خطيب الجامع ــ بدرجة أقل ، برغم أنها شخصيات كاريكاتورية ــ شغلت حيزاً أكبر بكثير من وعيها ومن الدور الذى تلعبه فى علاقتها بالطروسى .

خامساً : تمثلت فى هذا القسم علاقات شخصية ــ مكانية ، فما يربط كثيراً من الشخصيات بالطروسى هو العلاقة بالمقهى : خليل العريان ، والصواف ، وأبو حميد . وتربط العلاقة بالميناء بين الطروسى وأبى رشيد ونديم مظهر . وتتحدد نماذج العلاقات فى :

علاقات التبعية : ــ أبو محمد ــ أم حسن بالطروسى .
ــ أبو سميرة بأبى حميد .
ــ زكية بأم حسن .

علاقات الصداقة : ــ الطروسى والصديق القديم الذى ساعده فى إقامة المقهى ولا نعرف له اسماً .
ــ الطروسى ونديم مظهر ، وهى علاقة تعتمد على تقدير الطروسى الشخصى لنديم بوصفه رجلاً شجاعاً ، برغم أنه الوجه المقابل لأبى رشيد .

علاقات العداوة : ــ الطروسى بأبى رشيد .

أما شخصية الأستاذ كامل ، برغم أهميتها فى المخطط الذى يرسمه الكاتب لعمله، فقد اقتصرت الإشارة إليها فى هذا القسم بوصفها مقابلاً لأبى حميد بوصفه عدواً للألمان ، ومن خلال اشتراكه فى حوار سياسى فى الفصل الأخير ، وتتم الإشارة إلى اتجاهه السياسى بصورة مبتسرة بكلامه عن صداقة الروس ودفاعه عن موسكو[117] .

وتتمثل حركة الشخصيات والأحداث فى القسم الثانى كما يلى :

انظر جدول رقم (٢)

نلاحظ من هذا الجدول ما يلى :

أولاً : ليس ثمة مبرر فنى للثغرة الزمنية بين القسم الأول والثانى ؛ إذ إن إطار الأحداث والشخصيات لم يتغير ، ولم يعكس

الفصل	وظيفة الفصل	طبيعة الحركة الزمنية	الإطار	الأحداث	ردود الفعل
١	تقديم شخصية الطروسى وصف شاطىء اللاذقية	التلخيص ـ الوقفة	–	–	–
٢	تقديم شخصية الطروسى فى مقابل صاحب المواعين/ صالح برو .	التلخيص ـ الوقفة ـ المشهد	–	معركة مع ابن برو	تأديب ابن برو أمنية مشتهاة
٣	وصف مدينة اللاذقية مكانيا واجتماعيا .	الوقفة ـ التلخيص	–	زيارة رئيس الميناء .	
٤	تقديم شخصية الطروسى فى مقابل أبى رشيد (صاحب المواعين) .	التلخيص ـ الوقفة	بعد أسبوع	ذهاب الطروسى للتنازل عن دعواه ضد ابن برو .	الحديث حول المعركة مع صالح برو .
٥	تقديم شخصية أبى رشيد تفسير للعداوة بين الطروسى وأبى رشيد .	التلخيص ـ المشهد	استرجاع غير محدد	حادثة الميناء	–
٦	وصف شخصية أبى رشيد	التلخيص ـ الوقفة	–	لقاء أبى رشيد ورئيس شعبة الأمن	–
٧	تقديم شخصية نديم مظهر	التلخيص ـ المشهد	–	زيارة نديم	–
٨	وصف شخصية الطروسى	التلخيص ـ الوقفة	استرجاع غير محدد	–	–
٩	وصف المقهى والشاطىء	التخليص ـ الوقفة	–	–	–
١٠	وصف حياة المقهى	التلخيص ـ الوقفة	–	الصيد بالديناميت مجىء رجال الأمن	« الطروسى يستبد بالصيادين » .
١١	وصف شخصية خليل العريان	المشهد ـ الوقفة	اليوم نفسه الذى جرى فيه الصيد بالديناميت	مجىء رجال الأمن مرة أخرى	
١٢	وصف نذر العاصفة الإشارة لأم حسن (عشيقة الطروسى)	المشهد ـ الوقفة	الليلة نفسها	نذر العاصفة	استرجاع الطروسى لأسطورة العاصفة
١٣	وصف داخل الطروسى/ أبى محمد .	التلخيص ـ المشهد	الصباح التالى	زيارة الرحمونى عودة رجال الأمن للسؤال عن أبى حميد	
١٤	وصف البازار ـ وصف شخصية أبى حميد .	التلخيص ـ الوقفة	الصباح نفسه	ذهاب أبى محمد لأبى حميد للتحذير .	
١٥	وصف شخصية أبى حميد وصف شخصية أبى سميرة	الوقفة	الصباح نفسه	ذهاب أبى حميد للطروسى	
١٦	———	التلخيص	اليوم نفسه	وصول أبى حميد جمع المال لشراء بطارية .	
١٧	وصف شخصية أبى حميد وصف الجو السياسى : الاستماع إلى إذاعة برلين .	المشهد ـ الوقفة	اليوم التالى	الاستماع إلى إذاعة برلين فى المغارة	
١٨	وصف حى الشحاتين وصف شخصية أم حسن	التلخيص ـ الوقفة	الليلة نفسها	جولة أبى حميد	أبوحميد يسترجع ماضيه أم حسن تسترجع ماضيها
١٩	وصف شخصية مصطفى تقديم شخصية إسماعيل كوسا .	التلخيص ـ المشهد	اليوم التالى	عودة الطروسى للمقهى بعد ليلة مع أم حسن ـ ذهاب أبى محمد لتحذير أبى حميد	

جدول رقم (١)

الفصل	وظيفة الفصل	طبيعة الحركة الزمنية	الإطار الزمانى	الأحداث	ردود الفعل
١	وصف الجو السياسى	الوقفة - المشهد (الحوارى) .	بعد عامين ونصف	تأخير إحدى سيارات نديم فى الميناء .	–
٢	تقديم شخصية الأستاذ كامل .	التلخيص - الوقفة - المشهد .	اليوم نفسه الذى يدور فيه الفصل الأول	–	–
٣	تطوير علاقة الطروسى/ الأستاذ كامل .	التلخيص	اليوم نفسه	اجتماع عمال الميناء زيارة نديم	–
٤	تطوير علاقة الطروسى/ نديم مظهر	التلخيص	الليلة نفسها	السهرة عند يوركو	–
٥	تقديم شخصية خليل العريان وشخصية أبى خضر	التلخيص ـ الوقفة	اليوم التالى	الاعتداء على خليل العريان ومنعه من دخول الميناء .	–
٦	علاقة الطروسى بالبحارة تنبؤ الطروسى بالعاصفة	التلخيص ، المشهد	بعد عدة أيام (ثغرة ضمنية)	نزول المركب الجديد	–
٧	–	المشهد ـ التلخيص	اليوم نفسه الذى يدور فيه الفصل السابق	المشاجرة بين بحارة قدرى الجانودى	–
٨	وصف حى الرمل علاقة الطروسى ـ أم حسن	التلخيص ـ الوقفة المشهد	اليوم نفسه	–	–
٩	وصف رحلة شختورة الرحمونى	التلخيص - الوقفة المشهد	الليلة نفسها	نذر العاصفة	استرجاع الرحمونى لحكاية أولاد مسعود
١٠	–	التلخيص - المشهد	الليلة نفسها	خروج أبى حميد من مخبئه وذهابه للطروسى ملثما .	–
١١	وصف الشاطىء فى تتابع الفصول - نساء البحارة فى العاصفة مبادرة الطروسى	التلخيص - المشهد	الليلة نفسها	ذهاب الطروسى بزورق الإنقاذ	
١٢	شختورة الرحمونى فى العاصفة	المشهد - التلخيص	الليلة نفسها	بقاء الرحمونى فى الشختورة - ذهاب البحارة فى الزورق .	
١٣	–	المشهد - التلخيص	الليلة نفسها	مجادلة أبى محمد ورئيس الميناء - حكاية خليل عن النوبة وجنية البحر	
١٤	وصف موقف الطروسى فى العاصفة . تطوير شخصية أحمد	المشهد - التلخيص	الليلة نفسها	رؤية الشختورة ، قرار الطروسى بإنقاذها - عودة زورق الإنقاذ .	إعجاب رجب وإسماعيل ورمضان برجولة الطروسى الكبيرة .
١٥	وصف إنقاذ الطروسى للشختورة	المشهد - التلخيص	الليلة نفسها	إنقاذ الشختورة عودة الزورق عودة السفينة	تفكير أبى رشيد فى نتائج مغامرة الطروسى على مصالحه اعترافه بأن الطروسى «بحار عن حق» .

جدول رقم (٢)

مرور هذه المدة سوى من خلال هذا المشهد ، الذى يأتى ــ الحوار فيه شكلاً من أشكال السرد .

ثانياً : الأحداث الجوهرية فى هذا القسم لا تتعدى إنقاذ شختورة الرحمونى ، وإن كان ثمة تداخل بين الفصل الثانى عشر فى القسم الأول والفصل التاسع من هذا القسم ؛ إذ إن استرجاع الطروسى لأسطورة البحر ، واسترجاع الرحمونى لحكاية أولاد مسعود ، وكذلك حكاية خليل العريان فى الفصل العاشر عن النوبة وجنية البحر ، من حيث هى تنويعات على علاقة الإنسان ــ البحر فى إطارها شبه القدرى ، كان من الممكن إدماجها معا فى شكل التداعى الحر لهذه الشخصيات ، دون كلمات مثل : تذكر ، فكر قال ، التى تثبت الحركة وتفصل ما بين وعى الشخصية وحركة العالم وتبدو ردود فعل آلية .

ثالثاً : فى الفصل الثانى والثالث يركز الكاتب على شخصية الأستاذ كامل وعلاقته بالطروسى محاولاً أن ينسب إليه الفضل فى تطوير وعى الطروسى ، وإن كان هذا التطور فى الوعى لم يتحقق على مستوى القصة ، برغم أن آراء الأستاذ كامل المركزية هى عن ذلك الصديق القوى : الاتحاد السوفيتى .

رابعاً : لم يترك الكاتب شخصياته تتحرك وتمارس الفعل بنفسها ، بل استمر فى دور الراوى العارف بكل شىء ، ففرض شروحه وتفسيراته حتى فى الفصل الثانى عشر والرابع عشر ، وهى مشاهد حية لثورة البحر ، أفسد انسيابها تدخل الكاتب بالوصف ؛ لا لمظاهر الطبيعة فحسب ، بل لتحليل مشاعر الشخصية كذلك ، فى لغة تقريرية مثل : « لقد انتفى الإدراك المكانى والزمنى ، امتصتها غيبوبة اليقظة لحواس معطلة عن تميز الأشياء »(١١٨) .

خامساً : افتقد هذا القسم التركيز على صراع الإنسان ــ الإنسان ، باستثناء التقارير الخبرية فى الفصول الثلاثة الأولى ، إذ يبدو محور هذا القسم صراع الانسان ــ الطبيعة ؛ وهذا برغم أهميته فى تصوير شخصية الطروسى لا يتناسب مع الحيز الذى أخذه فى الرواية ، حيث إن القسم الأول كله يبدو مؤسساً على المحور الآخر ، أى صراع الإنسان ــ الإنسان .

سادساً : يبدو المجموع أو الجماهير ــ برغم اهتمام حنا مينة بحشد هذا الكم من الشخصيات والحواديت ــ مجرد خلفية روائية عاجزة عن أى فعل أو رد فعل ، وباستثناء مناجاة أحمد فى الفصل الرابع عشر ، تبدو الشخصيات صوراً شبيهة بحركة المجاميع الكتلوية فى السينما الواقعية .

سابعاً : كانت الحرب وفترة الانتداب كذلك مجرد خلفية زمانية لا تعكس تطوراً فعليا فى الرواية ، واقتصر الأمر على الإشارة إليها فى مواضع محددة فى الرواية . بل إن حنا مينة اختزل جو الحرب ومقاومة الاحتلال الفرنسى إلى مناقشات سياسية ، دون أن يحوله إلى فعل أو حدث يومى ، مهدراً بالتلخيص حركية الحياة ذاتها ؛ وهذا يحول شخصياته إلى مجرد أدوات لا تعيش إلا لدور محدود رسمه الكاتب لها ، هو تصوير الجو الشعبى وحركة الجماهير العفوية . وإن كانت المقولة ذاتها ، وهى أن النضالات الفردية العفوية فى حركتها غير الواعية تؤلف القوى الشعبية العفوية فى حركتها التى تدفع مجرى التاريخ ــ هذه المقولة بدهية مزعومة تحتاج إلى إعادة النظر .

ثامناً : تنفصل الفصول الخمسة الأولى من هذا القسم عن حركة الفصول التالية التى تدور كلها فى إطار يوم واحد ، والتى لو خلت من الترهل والاسطرادات لكانت لوحة شديدة التكثيف لصراع بطل ملحمى مع القدر ، صراع ينتهى بالانتصار لا بالهزيمة .

تاسعاً : برغم المقاطع ــ الغنائية والرمزية فى القسم الأول والثانى ، وبرغم الحكايات التى تتخلل العمل ، فإن العمل يبقى جافاً وغير شعرى ــ برغم شعرية بعض المقاطع فيه ــ وذلك لهيمنة نسق سابق يحاول تزييف علاقة غامضة تربط بين المصائر الإنسانية التى يصورها العمل والقوى الاجتماعية التى تحكمها فى إطار آلى وميلودرامى كما سنرى .

أما القسم الثالث فى الرواية فتتمثل حركته كالتالى :

انظر جدول رقم (٣)

ونلاحظ هنا :

أولا : الأحداث الحاسمة فى هذا القسم هى عرض الرحمونى مشاركة الطروسى ، ونتيجته سفر الطروسى ؛ أما حادث نقل السلاح وكذا استرجاع حادث تهريب الطروسى للزعماء فيبدو حشوا مقصودا ، حتى لكأن الكاتب قد أراد ، قبل أن تضيع الفرصة وتنتهى الرواية بعودة الطروسى إلى عالمه الذاتى ــ البحر ، أن يؤكد انتماءه السياسى وتطور وعيه ؛ وهذا هو المبرر الوحيد كذلك للفصل السادس من هذا القسم .

ثانيا : اختلال الإيقاع الزمنى ، والتطويل ، ومن ثم هناك أربعة فصول يمكن حذفها كاملة ؛ إذ إنها لا تسهم فى تقديم جديد على مستوى الحدث أو الشخصية .

ثالثا : إقحام شخصية ماريا ومعركة الطروسى مع البحارة الإيطاليين ، برغم محاولة الكاتب جعلها معركة دفاع عن الكرامة القومية ، قد عكس ــ برغم نوايا الكاتب ــ ذاتية الطروسى وماضوية تفكيره ، دون أن يسهم فى تطوير رسم شخصيته ؛ فما علاقته بماريا سوى علاقة جنسية ، بهرتها قوته الجسدية وفحولته ، وجذبه إليها صورتها كأميرة ؛ علاقة جنسية دون تخاطب ، تكتفى بالإشارة واللمس .

رابعا : كما لاحظنا فى الأقسام السابقة يسود التلخيص والوقفة القسم الثالث كذلك ، وهذا يعطل حركة الرواية ، ويتعارض مع الذروة التى رسمها الكاتب ، وهى تحقق حلم الطروسى وعودته للبحر . والمشهد فى هذا القسم أيضا يعتمد على الحوار الذى يُستخدم بوصفه شكلاً من أشكال السرد ؛ إذ لا يبدو تلقائيا ، ويتخلله تدخل الكاتب بالتفسير والتحليل ، ويبدو كأنه تعويض عن الحركة بالحديث .

خامسا : برغم التردد الذى عاناه الطروسى ــ ولا نعرف لماذا عاناه ــ فإن قراره بالعودة إلى البحر قد جاء مبتسراً ، دون أن نفهم كيف تغلب حنينه إلى البحر على بقائه على البر ، بخاصة لمواصلة دوره . ويبرر الكاتب هذا الانسحاب على لسان الأستاذ كامل قائلا للطروسى « فى وسعك أن تكون معنا وإن كنت بعيدا عنا . . . فحيثماكان الإنسان يستطيع أن يساهم بسهم فى خدمة الوطن»(١١٩) ، وعلى لسان الطروسى فى نهاية الرواية : «ولكن أمثالى كثيرون أيضا . فإذا سافرت فلن يسافر الجميع ، ، ولابد أن ينتهى الاستبداد»(١٢٠) . كذلك جاء قرار الطروسى بالزواج من أم حسن مفاجئا .

هذه السكونية وثبات الشخصيات وإبطاء الأحداث جاءت نتيجة لتصور الكاتب المسبق للرواية ، والذى تميز بعدة ملامح محددة ، ونتيجة للاعتماد شبه المطلق على التلخيص الذى أدى إلى فقدان « الشراع والعاصفة » لعنصر مهم وجوهرى ، هو الإيهام بالواقع . فالرواية ــ من حيث هى جنس أدبى ــ برغم أنها تحكى عن أحداث وقعت وعالم تشكل ، فهى تصور الأحداث فى آنيتها ، وتحقق من خلال تطوير حركة الأحداث والشخصيات إيهاما بالواقع ، فيحس القارىء أن هذا العالم يتشكل ، وتلك الأحداث تدور أمامه ، وتلك الشخصيات تتحرك وتحيا وتتنفس .

ولعل أبرز مظاهر هذه السكونية أن وعى «الطروسى» ، وهو شخصية توضيحية لأفكار الكاتب ، كان ثوريا منذ البداية ؛ فمنذ الفصل الثالث يصيح الطروسى : « ما هذا الظلم يا ناس ؟ وكيف السبيل إلى الخلاص ؟»(١٢١) . وبرغم انكفائه على همومه الذاتية يتساءل مغيظا : « كيف الخلاص »(١٢٢) ، بل يرى منذ البداية أن الصيد بالديناميت غدر وليس حراما ؛ لأن الذين فى السراى لا يعرفون الحرام فكيف يعرفونه هم ، وأن الحرب نشفت السوق ولم يبق غير الحرب والموت وأولاد الكلب(١٢٣) ، برغم أنه لا ينتمى إلى هذا العالم ، بل يلوم نفسه كلما فكر فى الآخرين ، فيعود بسرعة إلى ذاته ، إلى ماضيه وإلى أحلامه . وهو برغم انشغاله ــ عندما كان ريسا ــ بنساء المرافىء ، فقد عرف من أسفاره عمال المرافىء وكيف يعملون وما هى حقوقهم وضماناتهم(١٢٤) .

إن تصور حنا مينة المسبق الذى أجرى روايته على أساسه يتميز بالملامح التالية :

١ - الفكرة الستالينية التى تقضى باستمرار الصراع الطبقى واشتداده ، وبأن الثورة وشيكة الحلول أو شبه حتمية .

٢ - المفهوم الكلاسيكى للواقعية الاشتراكية ، الذى يمجد حركة الجماهير العفوية ، ويلح ــ على حد تعبير لينين ــ على بطولة الحافز الفردى وبطولة العمل اليومى للناس .

٣ - التأثر الواعى أو غير الواعى بالنماذج الروائية الواقعية التى رسخت مفهوما معينا للواقعية وبخاصة الواقعية الروسية ، والتأثر كذلك بتقنيات الوصف الواقعية تأثرا مباشرا جعل حنا مينة يفرط فى الاستقصاء الوصفى ، وكذلك فى رسم التقابلات الثنائية بين عالم الأغنياء وعالم الفقراء .

٤ - استرجاعات حنا مينة لنماذج إنسانية عايشها أو سمع عنها خلال حياته فى اللاذقية معتمدا على ومضات الاسترجاع ، كما يصرح بذلك ، متخذا من هذه النماذج شخصيات توضيحية لأفكاره .

***

أما رواية « الثلج يأتى من النافذة » فتدور حركة أحداثها مع حركة فياض ، ويمكن تقسيم فصول الرواية إلى عدة وظائف : فى القسم الأول :

أولا : الاستقرار : وصول الهارب وتشمل الفصول الثلاثة . والفصول الثلاثة تعتمد على حلم فياض ، وتأملاته ، واسترجاعه لذكريات زيارة بيروت ، ولذكريات عائلية عن أمه « البتول » وأبيه الفاسق . ويشار إلى خليل إشارات بسيطة بحكم المكان ، "ونلتقى بأبى خليل وأمه وزوجته ،وتصل إلينا معلومات من خلال الأم عن نشاط خليل النقابى . ويرسم حنا مينة مشهد استقبال فياض بكلمات سريعة وحوار قصير بينه وبين زوجة خليل .

ثانيا : التوتر : وتمثله الفصول الثلاثة التالية : ففى الفصل الرابع يكون مصدر التوتر هو قرار خليل بأن يبقى فياض مختبئاً ؛ والتوتر هنا داخلى لم يتخذ مظهرا خارجيا ؛ إذ يقول فياض لنفسه فحسب « إذا كنت سأختبىء فلماذا جئت إذن »(١٢٥) . كذلك يصدر التوتر من عدم رضا خليل الضمنى عن قرار فياض بالهرب ؛ إذ يقول له « كان عليك أن تصمد أكثر »(١٢٦) . وفى الفصل الخامس مصدر خارجى للتوتر ؛ إذ أم بشير قد جاءت بخبر أن شخصا غريبا كان يسأل عن بيت خليل ، وعندما دلوه عليه ركب سيارته ومضى . والفصل السادس ، الذى تفصله عن الفصول السابقة ثغرة زمنية مدتها أسبوعان ، يبدأ بتقرير الراوى « أسبوعين فى هذا الجو المشبع بالقلق . . . »(١٢٧) . وتزداد عناصر التوتر بمجادلات فياض مع خليل الذى يتهمه بالهرب خوفا من السجن . . ويتولى خليل دور الناصح بالصمود والصبر ، ويطلب فياض من خليل مساعدته فى الحصول على عمل جسمانى . وتسود هذه الفصول الستة الأولى الوقفات للوصف ، مثل وصف البيت أو التلخيص لحياة فياض فى البيت ولمناقشاته مع خليل ، بالإضافة إلى استرجاع فياض لأحاديث الأب والأم ولطفولته .

ثالثا : الانتظار والترقب : فى الفصل السابع ، وهو مشهد انتظار فياض فى الصباح فى ساحة الدباس ، بعد قرار خليل بمغادرة فياض للبيت وترتيب لقائه بأحد الرفاق فى الساحة .

رابعا : الاستقرار من جديد : ويبدأ من الفصل الثامن بوصول فتاة تأخذه إلى مطعم الجبل حيث (الميتر) واحد من الرفاق ، ويطلب فياض عملا عاديا فى المطبخ . ويشمل كذلك الفصل العاشر الذى يتشابك مع الفصل الحادى عشر كذلك فى وظيفة أخرى .

خامسا : الاكتشاف : ويشمل الفصل العاشر والحادى عشر الذى يتوصل فيهما فياض من خلال عمله فى المطعم ، ومشاهداته فى صالة القمار وبيت الدعارة اللذين يشملهما نشاط صاحبة المطعم ، وجولته فى البرج ــ يتوصل إلى أن كل رذيلة ممكنة

الفصل	وظيفة الفصل	طبيعة الحركة الزمنية	الإطار الزمانى	الأحداث	ردود الفعل
١	–	التلخيص	الصيف التالى	–	ازديال الإقبال على المقهى توالت العروض على الطروسى للعمل ريسا .
٢	ردود فعل الشخصيات تجاه عودة الطروسى للبحر .	التلخيص – الوقفة	غير محدد سوى بانتهاء الحرب	إعلان الرحمون مشاركة الطروسى له .	
٣	تصوير الجو السياسى	التلخيص – المشهد (الحوارى)	غير محدد	نذر الخطر (تحرك المرشد)	
٤	تطوير حدث المشاركة	التلخيص – المشهد – الوقفة	غير محدد	توقيع عقد المشاركة	
٥	تصوير الجو السياسى	التلخيص – المشهد – الوقفة	غير محدد	الاتفاق على شراء السلاح	
٦	وعى الطروسى	التلخيص – المشهد –	اليوم نفسه الذى يجرى فيه الفصل السابق		
٧	–	التلخيص – المشهد – (الحوارى)	غير محدد	ذهاب الأستاذ كامل ونديم لأبى حميد لإشراكه	أبو حميد يصيح « اعترفوا بحزبنا »
٨	–	التلخيص – المشهد – الوقفة	غير محدد	عودة الرحمون الاتفاق على مهمة الطروسى فى شراء السلاح	–
٩	رحلة الطروسى فى الفلوكة .	التلخيص – الوقفة	الليلة نفسها	–	–
١٠	وصف داخل الطروسى	التلخيص – الوقفة	غير محدد	–	–
١١	–	التلخيص – الوقفة	غير محدد – استرجاعى	المعركة مع البحار الإيطالى فى إطار استرجاع حكاية ماريا	–
١٢	–	التلخيص – الوقفة	الليلة نفسها	–	–
١٣	وصف رد فعل أم حسن/ أبى محمد لبيع المقهى	التلخيص – الوقفة	صباح اليوم التالى	–	–
١٤	تطوير علاقة الطروسى – أم حسن	التلخيص – المشهد	اليوم نفسه	قرار الطروسى بالزواج من أم حسن .	–
١٥	عودة الطروسى إلى البحر	التلخيص – الوقفة – المشهد	غير محدد ـ ليلة السفر	السفر	–

جدول رقم (٣)

إذا دفع ثمنها ، وأن مطعم الجبل ليس وحده ، فالغش فى كل مكان[١٢٨] .

سادسا : العودة : فى الفصل الثانى عشر يعود فياض إلى بيت خليل لأنه لم يستطع احتمال التجربة .. لأن أحد الزبائن ألقى إليه بليرة فضية ، وأمره أن يلتقطها من على الأرض ، فهرب بعيدا عن مسرح إهانته .

فى الفصل الثامن والعاشر إلى الثانى عشر يعتمد الكاتب على التلخيص والوقفة مع بعض المشاهد ؛ وهى بالتحديد مشهد الانتظار فى الساحة ، ومشهد المقامر ، ومشهد تخلص إحدى فتيات بيت الدعارة من أحد عشاقها[١٢٩] .

ويتخلل هذا القسم تقديم شخصية خليل فى الفصل السابع من خلال استرجاع فياض للطفولة ، ولذكرياته عن جيل الآلام ،

وكراسات خليل المنوعة ، والمغارة ، والأعلام الحمراء فى أول مايو ، وأم بشير التى أخفت الثياب الحمراء وأوصلت الطعام إلى السجناء . ويعتمد الكاتب فيه أيضا على التلخيص والوقفة . وفى الفصل التاسع ، من خلال مشهد خليل فى عمله فى مصلحة الهاتف ، يطلعنا الكاتب على مراقبة البوليس للنيابة ، ومراقبة العامل « الأحول » الذى يعمل مع البوليس لخليل ، ونعلم أن « خليل » له نشاط تنظيمى آخر .

ونلاحظ فى هذا القسم أن الكاتب قد تخلص إلى حد كبير من أساليب الجمل الإنشائية والجمل التقريرية المباشرة ، وإن اعتمد أساسا على موازاة خاطئة بين الزمن الروائى والزمن المطلق لوقوع الأحداث ، فلا يأتى المشهد عنده إلا فى إطار تلخيص لماض ، باسترجاع الراوى العالم بكل شىء لما شاهده فياض أو ما واجهه .

اعتمد الانتقال من وظيفة إلى أخرى على حدث يطرأ ؛ ومن هنا تماسك البناء الروائى إلى حد كبير . ومازالت بعض الأحداث هنا تعكس نوعا من الرومانسية الفجة ، مثل اختيار العمل المضنى ، ومثل مشهد التخلص من العشيق ؛ ويمثل مشهد المقامر برغم جمال تصويره نموذجا لاختيارات الكاتب المبالغ فيها لوصف شخصياته . غير أن نقطة الضعف الرئيسية فى هذا القسم تمثلت فى ردود فعل فياض من خلال تصوير الراوى له ؛ فاكتشاف فياض للفساد وللرذيلة يتناقض مع وعيه السياسى ، ويحصر المسألة فى إطار مفهوم أخلاقى ؛ كذلك المبالغة فى إحساسه بالإهانة عندما اضطر إلى التقاط الليرة الفضية إلى حد أن يصبح الموت هو الحياة ؛ هذه المبالغة تعكس رد فعل رومانسى يعجز عن تمثل مواجهة المناضل الثورى لإهانات أشد وأكثر إيلاما فى مواجهة تحمله على مزيد من الصمود لا الانكسار .

أما القسم الثانى فقد اختل فيه ذلك التماسك إلى حد كبير ؛ فقد احتشد بالكثير من الأحداث الفرعية ، وكثير من التأملات الذاتية ، بل اليوميات كذلك . لذلك ، باستثناء الفصل الثانى والثالث والخامس والسابع والعاشر والثانى عشر والثالث عشر والرابع عشر والسادس عشر والسابع عشر ، ينتظم هذا القسم إيقاع واحد : توازن ــ عدم توازن داخل فياض .

فى الفصل الأول : توازن : مراقبة الصغير يلهو ــ استرجاع الطفولة ــ مُضِىُّ الأيام هَوَّن عليه العادة .
عدم توازن : عاوده الشعور بأنه يستهلك نفسه بلا فائدة ــ الحوار مع خليل ــ قرار الرحيل .
توازن : حوار مع خليل فى مونولوج فياض .
عدم توازن : حلم التعذيب .
توازن : غَنِّ يا رفيقى . . غَنِّ لأجل الذين هناك ــ قرار البقاء والكتابة .

فى الفصل الرابع : عدم توازن : وقوع شىء مباغت ، رؤية وجه أنثوى فى النافذة المقابلة .
« أنا أشبه بالسجين ، والسجين لا أمل له فى عابرة طريق » .
توازن : استرجاعه لتجاربه العاطفية .

الفصل السادس : توازن : مناجاة فياض لخليل . . جلس وقد تسامت أشواقه . « الرجعيون يحكمون الآن ولسوف ينتهى حكمهم يوما . . سينتهى حكمهم يوما ، ولأجل ذلك علينا أن نعمل ، ولأجل ذلك على أن أكتب »(١٣٠) . تخيل حوار أمه ووالده حول ما كتبه فياض فى إحدى الصحف .
عدم توازن : انتظار رؤية الوجه الأنثوى .
توازن : الابتسامة الصادرة من النافذة المقابلة ــ « كانت الفتاة تبتسم . . له تبتسم . . آه . . وأنا الذى كنت أحسب أنى غريب »(١٣١) ــ حلم اللقاء .

الفصل الثامن : عدم توازن : مجىء صديق وقرار رحيل فياض .
الفصل التاسع : توازن : رسم لحياته الجديدة أنه « سيعيش فى كوخ بطرف بستان كبير ، بعيدا عن الناس ، قريبا من الخضرة والشمس »(١٣٢) ــ الوصول إلى الملجأ الجديد .

الفصل الحادى عشر : توازن : الاستقرار فى البيت ــ اللقاء مع جوزيف وأفضل انطباع فى نفس فياض .
استرجاع توزيع المنشورات والشعور السعيد لكون الإنسان يفعل شيئا من أجل المستقبل ــ الكتابة .
عدم توازن : تمزيق ما كتب لأنه تنقصه البساطة ، تنقصه المعاناة . . مكابدة آلام الكتابة .

الفصل الخامس عشر : عدم توازن : حين يكون الطقس غائما يسيل غيم رفيق فى صدره . نهر الحزن يتفجر من مكان فيه . وليس من سبب للحزن ولكنه حزين(١٣٣) . معرفة حقيقة الوضع المالى لجوزيف ــ الاختباء فى غرفة عند زيارة عائلة جوزيف .

الفصل الثامن عشر : عدم توازن : « افعل كل شىء بحذر . . بتدبير ، بخوف من شىء ما ، بدون أصالة بدافع من الواجب » ، « ليس النضال داخل الجدران . . احمل صليبك وارحل . . هذا هو الطريق »(١٣٤) .

الفصل التاسع عشر : عدم توازن : هاتف الرحيل .
الفصل العشرون : عدم توازن : معرفة أم بشير بسر فتاة النافذة . المرأة والصليب .
توازن : يطلب من أم بشير أن تبحث له عن عمل ، حسم الموقف بعد طول تردد .

أما الفصول الأخرى فقد توزعت بين رسم الشخصيات الأخرى ؛ إما من خلال تلخيص الشخصية ذاتها ، أو من خلال تلخيص الراوى ، أم بشير فى الفصل الثانى . ودار الفصل الخامس كذلك حول أم بشير وذلك الجانب الآخر لحياة خليل ضابط الإيقاع . أما الفصل

الثالث فيقدم شخصية جوزيف ، والفصل السابع يدور حول أم بشير فى الفرح ، وهو فى حقيقة الأمر استطالة لا مبرر لها . أما الفصل العاشر والثالث عشر ومعظم الفصل الثامن عشر فهى استكمال تقديم شخصية جوزيف ، من خلال حواره مع زوجته ، ثم حواره مع فياض ، ثم يومياته .

الفصل الثانى عشر والرابع عشر لتقديم شخصية الوجه الأنثوى دينيز وأحاسيسها تجاه فياض .

الفصل السادس عشر أشبه بنكتة حول شخصية هناء زوجة جوزيف ، عندما تسمع منه أنه قد تسلم رسالة من بكين ، فتحاسبه متصورة أن بكين امرأة أخرى . ونستطيع أن نلخص بعض الملاحظات حول هذا القسم فيما يلى :

أولا : تعكس حالات التوازن ــ عدم التوازن فى معظم الأحيان حالة مزاجية ، ويبدو الانتقال من حالة إلى أخرى آليا دون تحول حقيقى على مستوى الأحداث .

ثانيا : تعكس شخصية الوجه الأنثوى « دينيز » ذلك الطابع الرومانسى لفياض ، كما يتبدى ذلك الطابع كذلك فى تصوره للملجأ الجديد فى الفصل التاسع ، كما يتوقف فياض كثيرا عند ذكريات الطفولة ، وعندما يرى فتاة صغيرة يقول لها فى نفسه « لا تكبرى بسرعة ظلى صغيرة »[١٣٥] . هذا بالإضافة إلى المزاجية الشديدة التى تتمثل فى إحساسه بالحزن عندما يكون الطقس غائما .

ثالثا : يحاول الكاتب رسم التقابل الأساسى وتأكيده بين شخصيات خليل ، وفياض ، وجوزيف . فخليل هو بُعد المواجهة فى شخصية فياض ، هو المثال والقدوة ، وجوزيف هو بُعد البرجوازى الصغير اليسارى فى شخصية فياض[١٣٦] ، فكان شخصية فياض التى يرسمها الكاتب شخصية مركبة تشمل كلا البعدين . ويبدو التقابل بين خليل وفياض فى الحقيقة على مستوى الموضوع مبالغا فيه ؛ ففياض ابن الطبقة الفقيرة كذلك ، وهو لم يكمل تعليمه لاضطراره إلى العمل[١٣٧] . وتبدو شخصية خليل العامل الثورى ، المناضل النقى من تشوهات البرجوازية تكرارا لمقولة تحتاج إلى إعادة نظر ؛ مقولة نقاء العامل ، واقتصار التشوه البرجوازى على شخصية المثقف . من أجل هذا التخطيط أفاض الكاتب فى وصف شخصية جوزيف بشكل أخل إلى حد كبير بترتيب الشخصيات ؛ فالحيز الذى يشغله (جوزيف) فى العمل والاهتمام بأفكاره وخواطره يجاوز موقع خليل فى الرواية ، ولعل مرجع ذلك هو الاكتفاء بخليل المثال ، والاستطراد فى وصف شخصية جوزيف لأنها شخصية شديدة الحيوية والتناقض .

رابعا : طغت التفاصيل الجزئية وتأملات فياض واسترجاعاته على وضوح الوظائف فى هذا القسم التى مازالت فى إطار دائرة الهروب ــ الاستقرار ــ الاكتشاف (التجربة) .

خامسا : مع ترهل البناء الروائى فى هذا القسم تعود اللغة الإنشائية ولغة التقريرات المباشرة ، فتقترب من لغة يوميات جوزيف ــ التى يعجب بها فياض ــ لا من لغة الرواية .

تفصل ثغرة زمنية بين كل قسم من أقسام الرواية كما كان الأمر فى رواية « الشراع والعاصفة » ، إلا أن الثغرة الزمنية بين الأقسام الأربعة الأولى غير محددة ، على حين يفصل القسم الخامس عن الرابع سنة كاملة .

القسم الثالث استمرار لدورة الوظائف نفسها : الاستقرار ــ الاكتشاف (التجربة) ــ الهروب من جديد استكمالا للدوائر السابقة . إذ يبدأ الفصل الأول باستقرار فياض فى عمله بوصفه عامل بناء ؛ وهو لهذا يرى الشمس أبهى[١٣٨] ؛ وهذا استمرار للمفهوم ذاته عن العمل اليدوى ، ويبدأ فى تجربة التطهر من جديد اكتشافاً لذاته . وينتهى الفصل التاسع بالهروب مرة أخرى والاختباء فى الحجرة التى يقطنها راضيا بالعمل فى صناعة المسامير .

ونجد الحالات نفسها :

الفصل الأول : توازن : العمل ــ مظاهر الطبيعة .
الفصل الثانى : عدم توازن : البحث عن مكان يبيت فيه .
الفصل السادس : عدم توازن : القلق على خليل ــ والإضراب .
الفصل السابع : توازن : إيجاد المأوى والاستقرار .
الفصل الثامن : توازن : الإحساس بالسعادة للتضحية الصغيرة (إرسال نقود لخليل) ، عدم توازن : خيالات المرأة والشعور بالمقت والتقزز من جولته فى الزقاق ، رؤية أحد تلامذته له .
الفصل التاسع : توازن : الاتفاق على العمل مع أبى روكز لقطع المسامير ــ والاختباء .

أما القسم الرابع فتمثل الفصول الثانى والخامس والسادس الاستقرار ، ثم الهروب من جديد فى الفصل الخامس عشر ، والاستقرار من جديد فى الفصل السابع عشر الذى ينتهى برحلة جديدة . وفى الفصل الأول نتابع رسالة فياض إلى دينيز التى لم نعرف من قبل شيئا عنها ، وترتسم صورة الفارس أمامها . وفى الفصل الثالث نتابع حياة خليل وأسرته بعد فشل الإضراب فى الفصل الرابع . ومن خلال منظور أم خليل ، ثم منظور الراوى نتابع شخصية دينيز . أما الفصول : السابع والثامن والتاسع فهى استطالة زائدة ؛ إذ يركز السابع على أحلام أبى روكز المتعلقة بزيارة أخته وابنها . أما الثامن ، فإننا نرى فتاة سركيس وقد انتقلت للنافذة المقابلة لفياض وبدأت فى التعرى . أما الفصل التاسع فهو أشبه بنكتة ؛ إذ يقدم لنا الفضيحة التى جرت للبلدة من فعل أبى شحادة فى حفل ترسيم ابنه .

ويربط الفصلين العاشر والحادى عشر وحدة المكان ، فجوزيف يزور عائلة خليل ، فيمضى الراوى فى وصف تأثره بخليل ورد فعله الرومانسى ، وأم بشير وأم خليل وأبو خليل فى حوار حول الإضرابات مع فياض .

أما الفصل الثانى عشر ، فهو مقارنة مقصودة على لسان أم بشير ــ وإن كانت غير ملفوظة ــ لظروف فياض وخليل ، ومنولوج طويل حول السؤال الخالد : متى يأتى الخير؟

أما الفصلان الثالث عشر والسادس عشر ، فهما عن أبى روكز ، وزيارة أخته ، وخواطره وأحلامه ، ثم اكتشاف رحيل فياض .

أما الفصل الرابع عشر فهو يقتصر على مجيء أم بشير لإخباره أن البوليس قد بحث عنه فى بيت خليل . وهذه الفصول الثلاثة لا ترتبط بمجرى القصة ارتباطا أساسيا .

أما القسم الخامس فينقسم إلى فصلين ، يستقصى الراوى فى الفصل الأول ردود فعل شخصياته لنبأ القبض على فياض ، الذى نشرته الصحف ، وصورة المطبعة السرية والقبو وصورة فياض .

أما فى الفصل الثانى «بعد ستة أشهر» يخرج فياض من السجن تنتظره امرأة أيضا هذه المرة . . يلتقى بخليل ، يذهب إلى الجبل ، ينجح فى الكتابة بل الانتهاء من قصة طويلة بعد أن تعمد بالسجن .

وهذا القسم يعتمد على التلخيص . والحوارات فيه تفتقد إمكان التصديق : فأبو خليل يقول بعد القبض على فياض «اذكرنا يا فياض إذ جئنا فى ملكوتك» ، وجوزيف اللبق دائما يقول «يقطعون بيضه»[١٣٩] . واللغة التقريرية الجامدة تكاد تسود القسم الخامس كله ، مع بعض الأساليب الإنشائية عندما نلتقى وهذا المناضل الصلد الذى يقرر الاستمرار فى هذا الطريق ، وهو ما يزال يناجى الطبيعة ، ويرسل آهات الشوق ، ويتراشق بالثلج مع جارته التى آنسته فى وحشته القاتلة .

ويمكن ملاحظة ما يلى بالنسبة للأقسام الثالث والرابع والخامس :

أولا : تعكس حالات التوازن/عدم التوازن رؤية رومانسية أخلاقية ؛ فإرسال مبلغ لخليل يتحول من واجب إلى نوع من التضحية يستدعى صوراً مسيحية ، كالعشاء السرى وغسل قدم من يستحقون . ورؤية البغى تبعث على المقت والتقزز ؛ فالبغى مخلوقة آثرت الراحة على الكدح ، وهى امرأة رخيصة[١٤٠] . والعمل هو المطهر ، والمناضل قديس ، والحب يهب العذاب الذى بعضه ملح الحياة ، ويقرب المسافة بين العقل والجنون[١٤١] .

ثانيا : المبالغة الوصفية التى ــ برغم إمكان صدقها فى الواقع ــ تبدو فى العمل الروائى ميلو درامية ؛ مثل صورة البغى التى تهرب من معلمتها التى امتصت دمها ، وهى شبيهة بصورة الرجل العشيق الذى أصبح ليمونة عصرت ولابد أن ترمى فى القسم الثانى ، وصورة خليل وأسرته كما يتخيلها فياض ، «إذ يرنو إلى أطفاله شبه الجياع» ، «ويتعلق الأولاد بأذيال أمهم يطلبون الطعام»[١٤٢] .

ثالثا : استمرار عادة حنا مينه فى الانتقال المكانى أو اللفظى من فصل إلى فصل دون تطور لمجرى الأحداث ؛ فنحن نرى الزقاق لأن فياض ذهب إليه ، ونرى أسرة خليل وجوزيف لأن فياض كان هناك ومضى ، وكأن استقرار فياض فى مكان ما ، لمدة ما ، يبرر استقصاء أحوال هذا المكان موازاة مع تطورات تجربة فياض ، حتى لو كانت صلة فياض بهذا المكان قد انقطعت مثل بيت أبى روكز . بل إن الانتقال من فياض إلى دينيز يتم من خلال الانتقال المكانى ؛ هو إلى جوار النافذة ، وهى كذلك إلى جوار النافذة .

أما الانتقال اللغوى ، فمن أمثلته تصور دينيز فى الفصل الأول من القسم الرابع لفياض كفارس . ويبدأ الفصل الثانى بالراوى محاولا مجاوزة وعى الشخصية «فى معمل المسامير حيث لا فارس ولا سيف» ، كما كان الأمر فى الانتقال من الفصل السادس للسابع فى القسم الأول .

وشكل الانتقال الآخر هو التسلسل المنطقى للأحداث ؛ فجوزيف يعطى يومياته لفياض ، وفى الفصل التالى يقرأها فياض ؛ وأبو روكز يسافر لحضور حفل الترسيم ، فى الفصل التالى يعود ليحكى ما حدث فى الحفل . هذه الانتقالات ، برغم تبنى الراوى فى أول كل فصل لمنظور الشخصية التى يصورها ، تؤدى إلى الابتعاد عن مجرى الأحداث ، والمساواة فى الترتيب بين كل الشخصيات ، وجفاف العمل الروائى وسكونيته . وبرغم أن هذه الأشكال من الانتقالات هى الأشكال ذاتها التى يلجأ إليها القص الشعبى فى الحكاية الشعبية أو السيرة ؛ فإنها هنا لا تمتلك كما يحدث فى القص الشعبى حيوية تطوير الأحداث وبلورتها حول شخصية البطل أو رحلته .

رابعا : لعل مرجع هذا يعود إلى تصور حنا مينة عن ضرورة تصوير الجو الشعبى ، والفهم الخاص لمعنى الجو الشعبى بما هو لوحة تسجيلية لحياة شرائح مختلفة ونماذج إنسانية مختلفة من الواقع الموضوعى . ولكسر ملل مثل هذه التسجيلية يلجأ حنا مينة ، كما يفعل فى «الشراع والعاصفة» ، إلى «الملحة» أو الشخصية الكاريكاتيرية ، مثل سؤال هناء عن بكين ، و«حكاية زجل أبى شحادة» ، وحكاية أم بشير عن «تكة سروال المرأة» ، وعصبة رأس أم خليل ، وجوزيف وامرأة المصعد ، وجوزيف وادعائه الاستمرار فى القراءة ثم النوم ، وسركيس الأرمنى الذى يغنى بالعربية أمام نافذة فتاة ، ومعركة أبى سبع مع سائق التاكسى . وبرغم طرافة هذه الملح أو النوادر فهى تخل بتماسك البناء الروائى ، بالإضافة إلى استغراقها فى رؤية محدودة للجو الشعبى تجعله مصدرا للتسرية فى الرواية ، أكثر من كونه تعبيرا عن الحيوية واستمرار الحياة والصمود العفوى .

خامسا : ما زال ثمة إصرار على حشد الشخصيات ؛ ففى القسم الثالث والرابع يقدم الراوى لنا شخصيتى أبى روكز وسركيس ، بل حتى فى القسم الخامس يهتم الراوى باستقصاء أسباب مجيء الجارة المستوحشة التى يراها فياض من النافذة كذلك .

سادسا : يهتم الراوى باستكمال الخيوط التى أمسك بها فى القسم الأول والثانى ، برغم عدم مشاركتها فى تطوير حركة الأحداث فيما بعد ؛ فنعرف شيئا عن عمل جوزيف الجديد ، وزيارة أم بشير ومقابلتها لأبى روكز بعد اكتشافه لهروب فياض ، وزيارات جوزيف ودينيز لبيت خليل . ويقتصر فى القسم الخامس على وصف خارج فياض ، برغم ولوعه فى الأقسام السابقة بالاسترسال معه فى خيالاته واسترجاعاته ؛ فيقدم لنا تقريرا عن القبض عليه ، ثم الإفراج عنه والذهاب إلى الجبل ، وإنهائه لقصته الطويلة ، ثم اكتشافه المفاجىء أن البرد ليس من الثلج وإنما من الغربة ، ثم قراره المفاجىء

« أبـدا لن أهـرب بعـد الآن . . أبدا لن أهـرب بعد الآن »[١٤٣] ، ويستقبل الدنيا بصدره ، وأعداءه بصدره ، وأصدقاءه بصدره أيضا .

* * *

أما رواية « الشمس فى يوم غائم » ، حيث الراوى هو الفتى الذى يروى بضمير المتكلم ، فإنها تبدأ وتنتهى فى إجازة صيفية يقضيها الفتى الذى يدرس فى بيروت بقرار من والده لاشتراكه فى مظاهرة وطنية فى المدينة[١٤٤] . لا يقدم لنا حنا مينة مكانا محددا كما عودنا فى رواياته ، ويكتفى بالخلفية التاريخية ، وهى الإطار الزمانى للرواية . وتـأخذ الرواية شكل تدوين لذكريات الراوى ؛ إذ نعرف من الفصل الأول أن مـا يحكيه الفتى هـو تجربتـه فى سن الثامنـة عشرة ؛ ولـذلك يسـود التلخيص سيادة شبه مطلقة ، مما أدى ، مع الثغرات الزمنية والمقاطع الوصفية ، إلى سكونية الأحداث وركودهـا ؛ فالتلخيص يلح عـلى مـاضويـة الحدث ويجـرده من الإيهام بـالآنية . ومـما يزيـد من هذا الإحساس بالسكونية أن الفصلين الأول والثانى[١٤٥] يلخصان الحدث الأسـاسى فى الروايـة ، وتتولى بقيـة الفصـول عـرض ردود الفعـل والتشابكات .

وفى الفصلين الأول والثـانى ، يعـود بنـا الـراوى إلى عـلاقتـه بالموسيقى . فقد أغرم بـالموسيقى ، مصـادفة[١٤٦] ، عنـدما سمـع نغمـات الأرغن وهـو يمـر بكنيسـة ، واختـار آلـة الكمـان دون قصد[١٤٧] ، لكنه كان قد بدأ كابن عائلة ثرية بالعزف على « البيانو » على يد أستاذ ، ثم انتقل إلى كهل إيطالى ليعلمـه الكمان ، ثم إلى الحلاق ، وأخيرا إلى الخياط الذى بدأ بالعود ، ثم انتقل به إلى رقصة الخنجر ليتعلمها ويبرع فيها فيـرقصها بخنجـر حقيقى . ويسترجـع الرواى مشهد الرقصة وكيف سقطت الجمرة المقدسة فى الأحشاء ، عنـدما رأى عـلى ثغـر امـرأة ابتسـامـة صـافيـة كـالشمس فى سـماء زرقاء[١٤٨] ، ويضمنه الحكاية التى حكاها الخياط له عن الفتى الذى رقص للصـورة فى المعبد فـرأى الصورة تخـرج من اللوحة وتتجسـد امرأة . وتبرز شخصية الخياط ـــ المعلم الـذى يعلم الرقص ليـوقظ الأرض النائمة . ونتعرف ـــ فى هذين الفصلين كذلك ـــ شخصيتى الأب وخطيب الأخت من خلال ردود فعلهما لما فعله الفتى ، وننتقل من خلال شخصية خطيب الأخت إلى الأخت ، ومن خلال حديث الأخت إلى ابنة العم التى لا يطيق الراوى عويناتها الطبية .

فى الفصل الثالث نحس ببعض الإيهام بالواقع ؛ إذ يبتعد الراوى عن استطراداته واسترجاعاته السابقة على زمن الرواية ويربطنا مباشرة بنقطة زمنية محددة . وعلى حين ينتهى الفصل الثـانى بالتسكـع يبدأ الفصل الثالث بالتجوال السخيف . وعلاجاً للنسيان ، يذهب الفتى ليضاجع سيدة كان يعرفها ، ثم يذهب إليها مرة أخرى فى منتصف الليل ليضاجعها ثانية بعد إلحاح . ويذهب فى اليوم التالى للخياط ، ليعرف هل كان ما رآه وهما أو حقيقة ، فلا يجده ويجد رجلا يعمل عنده يتعرفه حدسا بأنه الفتى الذى رقص رقصة الخنجر ، وكان ينظر إلى شىء ما . ثم يتعرف الفتى ذلك الرجل ؛ ضابط الإيقاع الذى أحبه دون أن يعرف اسمه ، ويسترسل ضابط الإيقاع فى الحديث عن معنى اللذة ، ثم فى الحديث عن تجربته ، وفجأة يقرر أن يتوقف عن إدانة نفسه أمام الفتى ، وفجأة كذلك يعود الفتى إلى البيت أشد كآبة .

فى الفصل الرابع ما زال الخيـاط مختفيا ومـا زال الفتى يتسكع ؛ يذهب إلى السينما فلا يحتمل الفيلم لدراميته ؛ ويذهب ليشرب فلا يحتمل جو الخمارة لقذارته ، فيذهب إلى ابنة العم . ونتابع مونولوج الفتى عن الذكر والأنثى وابنة العم التى لم يصدها صياد بعد ، ونتابع مونولوج ابنة العم وهى تحس بحركة كف الفتى على رقبتها . ونرى ابنة العم وهى تطلب من الفتى أن يأخذها معه إلى الخياط لتتعلم معزوفة الرقصة ، بـل تدافـع عن تصرف الفتى أمـام أمها ، ليخـرج الفتى وبداخله إحساس حلو ما يلبث أن ينطفىء مع هبوط الليل ، ويحل مكانه شعور بفقدان ما يبحث عنه .

ويبدأ الفصل الخامس بجملة خبرية : « ساءت حالتى النفسية يوما بعد يوم »[١٤٩] . وما زال الفتى يحس بالأسف لفقد ذلك الوجه العزيز ذى الابتسامة الومضية . وما زال الخياط غائبا عن البلدة ، وضابط الإيقاع السابق الذى يعمل عنده لا يعرف أين هو . ويمضى الفصل فى حكايات ضابط الإيقاع السابق ، فيحكى نقلا عن الخيـاط حكايـة الفاخورة، وحكايته هو عن حفلة الجمعية النسائية ، والوجه الذى رآه واختفى وظل يبحث عنه ، حتى أدخل المستشفى للعلاج بعد أن سقط مريضا ، وهناك رأى ذلك الـوجه فى تمثـال نصفى لامرأة ، فهـرب واشترى دفا ومضى يضرب للتمثال حتى بعث فيـه الروح ، لكنهـا اختفت سريعا .

وفى هذه الفصول الخمسة كان الحدث الوحيد المحورى هو رقصة الخنجر وما تعنيه عند الخياط ورد فعل عائلة الفتى . لكن ما تعنيـه الرقصة عند الخياط من دق الأرض النائمة حتى تستيقظ لم يتضح من خلال حركة الرواية وإنما من خلال قول الخياط فحسب . وقد اندفع الفتى إلى الرقص ، أولا لكسر رتابة حيـاته ومللـه من العـزف ، ثم مسحورا بحكايات الخياط وابتسـامة الـوجه الـذى اختفى . بل إن الشخصيات هنا لا تتحرك ، ولا تفعل ؛ فهى ليست فاعلة أو مفعولة وإنما هى شخصيات « متكلمة » ، تحكى كالخياط وكضابط الإيقاع السابق ، أو تتوزع مشاعرها قلقا وبحثا عن مجهول ، كالفتى الذى هو أيضا يحكى القصة الرئيسية . أما شخصيات العائلة أو ابنة العم أو الحلاق ، فهى شخصيات تزيينية يستدعيها الراوى عندما يريد ، لكى تتكلم هى الأخرى . وثمة أحداث فرعية ـــ أو لنقل أفعال للحركة ـــ مثل التسكع ، والتجـوال ، والذهـاب ؛ وأفعال تشـير إلى تحولات موقف شخصية الفتى ، والتحولات الذاتية داخله ؛ مثل الكـآبة ، والإحسـاس الدافىء ، والشعـور بالفقـدان ، واليأس ، والأمـل ، والشك ، والاعتقاد ، والشفقة . . الخ . وتبدو حركة الرواية دائرية شبيهة بالنسق المثلث الذى لا يكاد ينتهى حتى يسلم إلى نسق مثلث آخر . ولنتابع بعض هذه التتابعات .

يرسم الراوى خطا واحدا لسماع صوت الأرغن وللرقص ، يتحرك من الواقع إلى الوهم إلى حلم المجاوزة :

سماع صوت الأرغن ← النغمات تحمل الفتى فيصير غيمة ← يتصاعد إلى الأعالى كمركبة إيليا[١٥٠] .

الرقص ← يحمل الفتى إلى بعيد ← كمركبـة إيليا يتصـاعد إلى الأعالى[١٥١] .

وتبدو رقصة الخنجر كأنها الصفة المعرّفة للفتى ؛ فالجميع سمع بها

وتحدث عنه ، فتبدو مركز دائرة تتضخم وتتضخم وهى تحمل داخلها الحلم والمجاوزة؛ الحلم برؤية صاحبة الابتسامة ؛ والمجاوزة ببعث الأرض وبعث الصورة أو التمثال ؛ وبعث الصورة عند الفتى حلم ذاتى للإمساك بالشطر الضائع منه .

ويأتى استبدال المفاهيم بالبشر ، هنا ، تأكيداً للفهم السكونى للواقع ، فتبدو الشخصيات هنا مجرد أضلاع فى شكل ثلاثى مفتوح :

نسق التناقض : الفتى ـ الأب/الخياط ـ الحلاق/ صاحبة الابتسامة ـ ابنة العم .

نسق التلاقى : الخياط ــ رقصة الخنجر ــ الفتى .
نسق الاتصال : الخياط ــ الفتى ــ ضابط الإيقاع .

نسق الإبدال : الفتى : الخياط .
الأسرة (الأب) .

نسق الاقتران : المرأة : العشق: الشطر الضائع (صاحبة الابتسامة)
الشهوة : المرأة التى ضاجعها .
الخمود: نوم الإنسان مع جسمه (زوجة الخياط)

بل إن الانتقال المكانى أيضا أشبه بدائرة : القلعة (البيت) ــ عند الخياط ــ عند ابنة العم . والبديل الوحيد لهذا هو الانتقال دون هدف : التسكع أو التجوال . والنسق الذى ترسمه الأسطورة أو حكاية ضابط الإيقاع السابق أو الفتى :

الرقص / العزف ــ بعث الصورة (طلوع الصورة من الصورة) / بعث المرأة من التمثال/وميض الابتسامة ــ الاختفاء ــ البحث .

فالحركة هنا حركة فى اتجاه دائرى ، لكنه فى النهاية مخطط ثابت أشبه بالقدر . وعلاقات الشخصيات واحدية الاتجاه لا تتمدد أو تتطور ، فهى فى الأطر نفسها . والتناقض كله يدور داخل الذات المفردة دون أن تقدمه لنا ساحة للصراع .

يبدأ الفصل السادس بتحديد الزمن الذى غابه الخياط عن البلدة ، فنعرف أن الفصول الثالث والرابع والخامس قد استغرقت زمنيا أسبوعا واحدا . ويقرر لنا الراوى كذلك فى أسلوب إنشائى مدى عذابه فى غياب الخياط . ونلتقى فى هذا الفصل بوصف بيت الخياط والقبو المهجور الذى استثار فضوله ، وكان منع زوجة الخياط له من النظر من النافذة التى تطل على القبو باعثا لمزيد من الفضول لكشف السر . وكذلك يقدم لنا الراوى امرأة القبو ذات النظرة المتفرسة المثقلة بالإغراء الشهى ، التى أحس الفتى بنوع من الحدس أنها تناديه .

وفى المقابل نرى أسرة الفتى : الأب وخطيب الأخت والأم ، وحديثهم عن موسم الزيتون ، وخبث الفلاحين وسرقاتهم . ويهين الفتى خطيب الأخت رداً على سخريته من أدائه لرقصة الخنجر ، ويخرج الفتى رافضاً الاعتذار ، وفى الطريق يصادف ابنة العم ، وتأخذه الشفقة عليها فيدعوها لنزهة قصيرة معه .

ويحتشد الفصل السابع باستئناف العزف والرقص عند الخياط ، واعتقاد الفتى فى صدق ضابط الإيقاع السابق لتأكيد الخياط ، وشعور الفتى بالانفصام ، وانفراج باب القبو بعد أن ظل مغلقا لثلاثة أيام ، والدخول ، ومواجهة امرأة القبو التى سحبته من يده إلى الحجرة ، ينظر فى عينيها وتنظر فى عينيه ، يخافها وتخافه ، ثم يمضى الفتى رافضا أن يغلق الباب كما طلبت منه . يحتشد الفصل كذلك ، باسترجاع قصتين قصهما الخياط على الفتى[١٥٢] ، عن القائد الفارس والرجل الذى ظل يحدق فيه ، فساد جو من الصمت المكهرب ، وتقدم الفارس يطلب مبارزته ، ويجيبه الآخر : نحن من قبيلة الذكور وفى قبيلتنا شىء اسمه صداقة الرجال ؛ ويطلب منه أن يمنحه صداقة الرجال . وعن المرأة التى أحبت رجلا ، وكان كلاهما ذا عنفوان ، وتبادلا الحب والصراع ، وكانا من قبيلتين مختلفتين : أنثى وذكر ، فاستحال الحب بينهما إلى كراهية ، وكان لابد لأحدهما أن يموت ، وقتلته المرأة ثم قتلت نفسها على قبره . كذلك خواطر الفتى وهو يحس بمغامرة دخول القبو وراء المرأة ، إذ تتبدى له المغامرة خيانة لذكرى الجد الذى يحدثه أبوه عنه دائما ، فيقرر الدخول ساخرا من الجد وساخرا من طبقته . . بل يدخل نكاية فى عائلته وفى جده[١٥٣] .

ويبدأ الفصل الثامن بأسلوب إنشائى « يا إلهى كم شعرت بالنقمة والمهانة ، وكم فكرت فى وضعى وسلوكى وعائلتى طوال الأيام التى تلت دخولى بيت المرأة وخروجى منه مرتبكاً مهزوما »[١٥٤] . ويمضى الفصل فى تأملات الفتى حول :

ـ علاقة الخياط بامرأة القبو (الاحترام وربما الحب وربما الإنكار أيضا) .
ـ طريقة تفكير عائلته .
ـ تمرده على العائلة : الشباب الذى عاشره فى المدينة ، قراءة روسو ، رقصة الخنجر هى التى وضعت المسألة فى وضعها الحدى : مع أو ضد .
ـ شعور الفتى بالإثم الذى يرتكبه والده ويحمل هو وزره .

ويحمل الفصل الثامن كذلك تمديدا للحدث المحورى ، وهو رقصة الخنجر ؛ فالفتى يرقص مرة أخرى يوم الأحد والفجر يؤذن « حى على الصلاة » ، ويقوم ضابط الإيقاع السابق كما قام أليعازر ليبدأ فى ضرب الدف ، والخياط يعزف على العود ، وتحولت رقصة الفتى إلى رياضة صينية وثنية التعبير[١٥٥] : ريشة الخياط تتكلم ؛ وأصابع ضابط الإيقاع تتكلم ؛ وقدما الفتى تتكلمان . أليعازر آخر . وتنتبه الأرض وتتشقق ، ويبعث الذين فى القبور . وفى غمرة هذا كله تتبدى له امرأة القبو كاللبؤة تتحداه وتغريه ، فيفقد توازنه ، ويمزق الخنجر لحم الركبة ، ويتوقف العزف .

والفصل التاسع يبدأ بجملة خبرية تخبرنا بتضميد طبيب لجرح الفتى ، وتزور ابنة العم الفتى ويقص عليها ما حدث . وبين بعض الجمل القصيرة فى الحوار ندخل عقل الفتى تارة فى مونولوجه الداخلى ، وعقل ابنة العم تارة فى مناجاة صامتة . وتنتهى الزيارة وابنة العم شاحبة ، فقد ماتت الكلمات بينهما ؛ إذ كان طوال الوقت يتحدث إلى المرأة التى فى القبو . ويطفىء الفتى النور ليبقى فى الظلام ليفكر فيها ومعه طيفها !

ويمثل الفصل العاشر تصعيداً دراميأ فجائياً ؛ إذ تزور امرأة القبو بيت الفتى وتواجه أسرته فتصفعها الأم ، وتوشك هى على قتل الأم

بخنجر الفتى فترتمى عليها الأخت ، وتنحنى المرأة على الأخت تقبلها وتبكى . ثم ألقت الخنجر إلى الفتى ــ الذى سمع هذه المواجهة ولم يخرج إلا بعد أن صفعت الأم تلك المرأة ــ وخرجت « وران الصمت القاهر ، المتولد من خجل العنجهية التى سقطت على حضيض الواقع الاجتماعى للناس الفقراء ، وتمرغ القصر فى وحل الحى الفقير الذى جاءت المرأة منه »(١٥٦) .

وفى بداية هذه المواجهة يقدم الراوى شخصية الأم « الدجاجة » ، التى غادرت للحظات ، فى تلك المواجهة ، عالم الدجاج إلى عالم الإنسان ، وانقلبت إلى أنثى أمام أنثى ، وكشفت امرأة القبو زيارة خطيب الأخت لها ليضاجع فتاة الحصير ونسى فى تلك المرة سرواله . وكشف الراوى كذلك من خلال استرجاع الفتى وحواره مع الأخت ممارسات الأب من قتل واغتصاب . وينتهى الفصل بالأب ــ بعد أن هدأت العاصفة ــ يترك للابن بعض المال ليعطيه لامرأة القبو بوصفه ترضية . وحشد الراوى فى هذا الفصل ــ بعد تلك المواجهة ــ ملاحظاتٍ عن حالة الهياج الشعبى والكراهية لفرنسا والرغبة فى الجلاء ونذر الثورة فى الأفق ؛ فهم هناك يدقون الأرض ، والقلعة تهوى ، وصورة الجد تسقط وتتحطم ، وامرأة القبو تمسك بالخنجر ، ووالدة الفتى تركع أمامها مستجيرة فى صورة شبيهة بصورة من الذاكرة لقراءات الفتى عن الثورة الفرنسية ، التى يذكرها الراوى كثيرا . ويؤكد الراوى أن المعركة الوطنية لا تشمل أولئك الذين يعيشون فى بيوت مثل بيت أسرته يلعبون البريدج ويرقصون التانجو فى الكازينو ؛ فهم يفكرون كما يفكر الأب « من يحمينا إذا خرجت فرنسا ؟ »(١٥٧) .

ونلاحظ فى الفصول من السادس إلى العاشر تمديدا أو تصعيدا للحدث المحورى ، وامرأة القبو قاسم مشترك هنا ؛ فهى بنظرتها المتحدية المغرية كانت سببا فى جرح الفتى ، وهى أيضا بزيارتها للفتى قد أصابت الكبرياء الإقطاعى والنبل الزائف فى الصميم ، كما فعلت جروشنكا بطلة دوستوفسكى فى الإخوة كاراما زوف ، بشكل مختلف(١٥٨) . ونقع على جذور تمرد الفتى على عائلته ؛ إذ كان يحس قبل أن يلتقى بالخياط بالانفصام عن أهله وأصدقائه ، وكانت الموسيقى بالنسبة له جزيرة نائية عن الجميع(١٥٩) . ونلاحظ أن مشهد المواجهة بين امرأة القبو وأسرة الفتى يتصف بالمبالغة الدرامية ؛ فتلك الزيارة لم يكن لها ما يبررها من حيث علاقة المرأة بالفتى ، برغم إحساس الفتى بشىء كاليقين أشرق فى ذاته بأنها ستأتى(١٦٠) . كذلك نجد تلك الموازاة بين رقصة الخنجر والثورة ، وزيارة المرأة ونذر الثورة (الشرخ الطولانى الخطير فى القلعة) . ومحاولة الكاتب جعل خروج الصورة من الصورة معادلا للثورة لا ينهض على أساس : فالصورة من الصورة فى حلم الراقص أو ضابط الإيقاع أو الفتى ــ كما يطرحها الكاتب ــ بحث عن الشطر الضائع ؛ عن الأنثى المعبودة ؛ وهو سعى رومانسى يبحث عن مثال كامل ، أو يسعى إلى خلق بجماليون . ويبدو أن تلك الموازاة ضرورية بسبب الخط الذى يفرضه الكاتب أو يحاول أن يلبسه لتمرد الفتى العاطفى ؛ وهو خط الصراع الطبقى وثورة الفقراء . وهذه الموازاة تفرض تلك المبالغة فى رد فعل امرأة القبو ، وفى نسيان خطيب الأخت لسرواله . وفى صورة الأم ــ يوم الثورة ــ راكعة أمام امرأة القبو .

تلعب امرأة القبو ــ لا الخياط ــ الدور المحورى فى هذه الفصول ؛ فهى مصدر الفضول والسؤال ، وهى موضوع التحريم ، ثم هى الخطيئة المقصودة ، وهى سبب إهانة شرف القنصلاتو إلى الأبد . أما ابنة العم فهى الوجه المقابل لامرأة القبو وللفتى ، تنشد الانعتاق كذلك مثله ، لكنها بسبب وضع أسرتها ، ولكونها أنثى ، لا تستطيع التمرد ، وكما ذكرنا من قبل ، فهذا الوضع الخاص للأنثى مهيمن فى نظرة الفتى نفسه ، بل وفى حكايتى الخياط كذلك ؛ والاستثناء الوحيد فى الرواية لامرأة القبو ــ ربما لأنها ليست شخصية إنسانية ــ فالأم دجاجة ، والخياط ينام مع جسمه برغم أنه متزوج ، وفتاة الحصير مصدر للشفقة أو للاشمئزاز ، وابنة العم مصدر للشفقة كذلك ، وهى تفكر فى نفسها كما يتصورها الراوى : « قبرة تنتظر ، وباشقٌ لم ينقض ، وأرض عطشى إلى الماء »(١٦١) . والأخت تحب اليعاقبة فى الكتب وتزدرى الفلاحين ، ولها تطلعاتها فى التغيير ، لكنها ستتزوج رئيس القلم . وهى تستنكر ضرب الفلاحين ، لكنها تدافع عن موقف الملاك . امرأة القبو هى وحدها القادرة على الفعل ، المتحدية للمجتمع ، لكنها برغم ذلك كله ، موضوع اشتهاء الفتى ، بل الخياط كذلك كما يظن الراوى ، أما صاحبة الابتسامة فهى المعشوقة ؛ هى موضوع شوق لا ينطفىء إلى الشطر الضائع .

فى الفصل الثانى عشر(١٦٢) ، من حوار مع أخته ، نتعرف عدة حكايات تختلف فى الطول والقصر ، وترسم جميعها كما يقول الراوى « حرباً من طرف واحد . . إذا لم نضرب الفلاحين ضربونا . . هكذا يقولون فى الكازينو والبيوت الكبيرة ، والفلاحين لا يضربون . . يُضربون »(١٦٣) .

وحكاية عزت بك الذى قتل زوجة المحامى ؛ لأنه وقف ضده فى قضية إرث عن الورثة من أقربائه الفقراء . ثم حكاية السيدة عشيقة وكيلها ، وقتل الوكيل للفلاح المتمرد . ثم اختفاء الفلاح الآخر الذى زعم أن الوكيل لم يقتل أحداً ، وأن السم دس للفلاح المتمرد بواسطة فلاحة . والأب فيلكس والثورة الفرنسية التى تستحق الاحتفال ، والثورة الملعونة فى بلاد القيصر .

ونتعرف رؤية الأخت للواقع ؛ إنها تعجب باليعاقبة وتزدرى الفلاحين لأنهم ليسوا يعاقبة ، وتحب امرأة القبو لأنها يعقوبية وفاتنة . ونتعرف أحاسيس الفتى ؛ فهو تارة غاضب لا يصدق ما حدث لأخته من تحول ، فقد سمموا أفكارها ؛ وتارة نادم على ما فعل «طائشا كنت . تصرفت بما لايتفق ووضعى الاجتماعى»(١٦٤) . ويعد الحمى والمرض تشفى نفسه ، وينغسل صدره ويحس برغبة آسرة فى مصالحة هذا العالم .

فى الفصل الثالث عشر تعرف ابنة العم من الحديث عن امرأة القبو أن الفتى يحب امرأة القبو ، فتنتهى لعبة الوهم التى تمارسها ؛ تخلت ابنة العم عن الساحة وانسحبت إلى صدفتها . والفتى يكتشف أنها تحبه وتحاول أن تتسامى بالتضحية ، ويتفجر شعور بالشفقة فى صدر الراوى تجاهها ، وهى تتوسل نظرة الذكر إلى الأنثى ؛ تطلب البرهان على أنها أنثى(١٦٥) . ويضمها الفتى مضحيا ، متقمصا دور الراهب فى بلاد الحكمة التى حكى الخياط عنها له ، ويقبلها ويعتذر عن تعذيبه لها .

يبدأ الفصل الرابع عشر بالفتى وقد انقطعت عنه أخبار الطرف الآخر من المدينة ، وعاش من ثم فى وحشة ، يقرأ كثيرا من القصص

فيلتهب الشوق فى نفسه من خلالها(١٦٦) . وتزوره ابنة عمه وأمها والسيدة عشيقة الوكيل والفتيات يقلن لأمه : «حين يشفى لن نعفيكم من سهرة يرقص لنا فيها رقصة الخنجر . سمعنا أنه يرقصها كالفرسان تماماً : الطبيب قص علينا حكايات حولها»(١٦٧) .

وتزوره ابنة عمه بمفردها مرارا ، لكنه لا يجد الرغبة فى ممارسة الحكمة معها ، إذ يشتهى امرأة القبو ، وتعتاده ابتسامة الصورة . والحدث فى هذا الفصل هو الذهاب إلى امرأة القبو بعد أن شفى جرحه ، ولكنها ترفضه لأنه جاء ، ولأنه ككل الرجال شهوانى مثلهم ، ينسى الوقار ، والسمعة ، وشرف العائلة ؛ لأن شهوته تستعبده ، وتأتى له بفتاة الحصير وتطلب منه أن يضاجعها ويرفض . لكنه يمارس الشفقة كالمعتاد ويعدها بالمجىء وبتحقيق حلمها فى سرير ودولاب وثياب وطعام . ويكفر مرة أخرى عن خطيئة لم يرتكبها ؛ فيعطيها السلسلة التى أعطتها له أخته ، ويكتفى بدغدغة شفتيها بأصابعه لأنه عاف أن يقبلها . ويفهم الفتى من مواقف امرأة القبو الكره المتبادل بين القلاع والأكواخ ، بين من داخل السور ومن خارج السور ، فالمرأة من خارج السور ــ وهو من داخله ، ولكنها بوحى من الخياط تتصرف هكذا ، وتدق الأرض ابنة الكلب على طريقتها(١٦٨) .

وفى الفصول ، من الخامس عشر إلى الثامن عشر ، أى نهاية الرواية ، نستطيع أن نجد هذه المفاصل :

الفصل الخامس عشر :

- العودة للخياط . فرح الخياط له . الفتى يحكى ما حدث له ، والخياط يعزف له .

- نبوءة الخياط : ستكون معشوقا جدا بعد اليوم ، المرأة بعامة ، تتعشق الرجل الذى يتصرف بجرأة ويحب بجرأة . . ولكن حذار ستثير غيرة الرجال(١٦٩) .

- نصيحة الخياط للفتى أن يزور امرأة القبو ثانية لأنها تحبه .

- زيارة امرأة القبو . طرق الباب بعد تردده على الزقاق أسبوعاً دون أن تفتح له .

- مشهد المواجهة بين الفتى والمرأة ، صفعة المرأة له . حزن وأسف الفتى لموقفها منه ، وهو الذى رقص لها ودق الأرض من أجلها(١٧٠) . فهم الفتى لموقفها ؛ فهو ممثل الضفة المعتدية التى عليها أن تتلقى النار ، وهى ممثلة الضفة الأخرى التى تجد من حقها أن تطلق النار(١٧١) .

- امحاء الفوارق وتحقق الصفاء .

- زعم امرأة القبو أنها صاحبة الابتسامة .

- المنحة : «سريرى ليس لأحد ، لم يكن لأحد والآن هو لك »(١٧٢) ، بعد أن أعطى العلامة جرح ركبته .

ويعيد علينا الراوى حديث القلاع والأكواخ والثورة الآتية(١٧٣) ، وحكاية قتل الخضر للتنين بوصفه رمزاً للثورة .

وفى الفصل السادس عشر : جمل تقريرية تفيد ما يلى :

- ذهاب الفتى بشعور كدر ؛ بنقمة على قوة المرأة وضعفه حيالها .

- شعور الفتى باستحالة المصالحة ؛ فثمة غور من الدم يفصل بينهما . إحساس الفتى بعدم الانتماء ؛ فهو مذنب فى القلاع لتعاطفه مع الأكواخ ، ومذنب فى الأكواخ لأنه ينتمى للقلاع ؛ يشفق على ابنة عمه ويشتهى امرأة القبو ويحب صاحبة الابتسامة(١٧٤) .

- الفتى يتسكع محاولا قهر الرغبة فى امتلاك تلك الرغبة .

- سماع أنغام البيانو . تردد الفتى فى الصعود لرؤية ابنة العم .

- تأمل الفتى لموقفه من ابنة العم ، ولموقفه من فتاة الحصير ، ومن نفسه ؛ فقد اندفع بشعور من الضيق خارج القلعة ، وبشعور مماثل خارج القبو . أنقذ نفسه من التانجو ، ويحاول إنقاذ نفسه من رقصة الخنجر(١٧٥) .

- الرجوع إلى البيت ، والحديث مع الأم عن خطيب الأخت ، وامرأة القبو ، ومستقبل الفتى .

- الأم مثل الآخرين تأكل من الأرض وتلعنها .

- الفتى وقانون نفى الضرورة : «محاصر ، عبد للحاجة ، لأنه لا يعمل ، الوالد هو السيد صاحب المال»(١٧٦) .

أما الفصل السابع عشر فيخبرنا بما يلى :

- تأمل الفتى فى مصيره : «طريق والدى ليس طريقى . . لأنه لا يلائم عصرى ، لا يلائم كتبى ولا حياتى» ــ ضرورة العمل وبالتالى ضرورة السفر(١٧٧) .

- تخبط الفتى ؛ فالسفر طريقه الوحيد للاستقلال ولكنه كذلك خروج من المعركة ، فهو يريد أن يجرى كل شىء فى غيابه ودون إسهام منه ولكنه يباركه .

- حديث الحلاق عن الخياط واتهامه بتحريض الناس ، وبأنه يتعمد إغواء الفتى ليقتل والده . تخويف الفتى له بتهديده بإخبار الخياط وامرأة القبو بما قاله .

- مراجعة الفتى للذات ، كما لو كان أمام محلل نفسانى «ما يلزمنى هو الحزم . الموافقة أو المناقضة لأفكار أسرتى ، إقامة الصلة مع الخياط أو قطعها ، فعل الجنس مع تلك المرأة أو الانقطاع عن زيارتها . الاعتراف بأننى عاشق والبحث عن معشوقتى التى هى إطار أسطورى سيتجلى كيانا إنسانيا إذا ناديته من أعماقى ، وقرعت بابه بقبضتى ورقصت له كالفتى فى المعبد »(١٧٨) .

- قرار العودة للخياط فسماؤه لا تغيم ، معرفة أن ضابط الإيقاع جن ، والخياط قبض عليه وعذب .

- قرار الفتى بالانتحار تعبيرا عن الإدانة والاحتجاج والاحتقار ، فشله فى الانتحار لأنه لم يجد أداة قاتلة فى البيت .

- مجىء ابنة العم تطلب الدواء ، اقتراحها على الفتى بالمجىء معها ، الحديث عن التنين ، وعن الأجداد .

أما الفصل الثامن عشر (الأخير) فيخبرنا بما يلى :

- الذهاب إلى بيت ابنة العم ، والوقوف إلى النافذة وهى تعزف .
- انهمار المطر .
- خروج الفتى ليتعمد فى المطر .
- التراجع عن فكرة الانتحار والذهاب إلى امرأة القبو ، وقد حسم موقفه .
- الحديث والمواجهة حول فتاة الحصير .
- المضاجعة والتلاحم (مشهد) .
- قتل الخياط .

- تردد الفتى فى الدخول لرؤيته . سماعه لاتهام امرأة الخياط لوالده .
- الذهاب إلى البيت . المواجهة . ثم الصمت .

ونلاحظ فى الفصول الستة الأخيرة أن الكاتب يعمد كعادته إلى رسم الجو السياسى والاجتماعى خطاً مستقلاً عن حركة الشخصيات . ويبدو هو الخط المهيمن بصورة شبه قدرية ، والثورة ذاتها تتخذ شكلا من أشكال النبوءة ، فيخصص الفصل الثانى عشر لممارسات القهر والاستغلال ، محاولا أن يكسب صاحبة الابتسامة المختفية التى يحلم الفتى بتجسيدها بعدا رمزيا للثورة ، فيزاوج بينها وبين الآتى : «ولكن الرياح التى فى رحم التكوين ، هى التى ستحمل إلى الجواب على السؤال الذى يعذبنى . . سيتسوق إلى المطر ، إن اشتهاء متضرعاً كالصلاة الحارة ، كلهفة التربة الجافة ، تكنه سريرتى ، تصعده روحى ابتهالاً إلى الآتى ؛ إلى الصورة التى ستخرج من الصورة»(١٧٩) . لكن هذه المحاولة تتناقض مع البعد الآخر للصورة التى تتشكل فى الفصول السابقة من الرواية ، وتتناقض كذلك مع مفهوم الثورة ؛ فالثورة ليست توقا مثاليا وإنما هى إرادة تغيير ؛ والثورة ليست إخماراً أسطوريا أو سريرة مضمرة فى الغيب ؛ إنها تحول جذرى يبنيه الواقع ، لكنها ليست حتمية قدرية . ولعل الكاتب أحس بعدم قدرة هذه الصور المجازية التى صاغها معادلا للثورة وللرغبة فى التغيير ، ولذلك يقطع الفتى بأن «الخياط لا يعلّم الموسيقى فقط ، ولا الرقص فحسب ، وإنما يقوم بعمل آخر . إن شيئاً يتهيأ ، يغلى فى قدر على نار»(١٨٠) . ولعل تلك المقطوعات شبه الشعرية التى يضمنها الكاتب بعض فصول الرواية تعبير عن دلالة الصورة — المثال .

نلاحظ كذلك استمرار امرأة القبو فى لعب الدور الأساسى فى تحولات الفتى ومشاعره ؛ إذ تلقى عليه بحصاة لتستلفت انتباهه وهو ذاهب للخياط ، وعندما يدخل ترفضه . وردّ الفعل لهذا الرفض يعتزم الفتى أن ينأى عن القبو والخياط والمدينة كلها(١٨١) . ثم يعود إليها وتقبله بعد أن أعطى العلامة ، ولعلها التعمد بالمطر ، ولعلها العودة إليها برغم الإهانة ، ولعلها الرقصة والجرح . وبرغم المصالحة يحس بالنقمة على قوة المرأة وضعفه حيالها ، ثم يعود إليها ثالثة بعد أن وهبته سريرها ، وتتحقق المصالحة ويتجسد الاندماج فى فعل الجنس ورعد الطبيعة ؛ لكن المصالحة لا تلبث أن تنتهى بصرخة تعلن قتل الخياط ، ويسود الصمت بين الفتى وأبيه تعبيرا عن العجز .

نلاحظ أن ردود فعل الشخصيات وقراراتها لاتتلاءم مع الأفعال المسببة لها ، وإنما تنبع أساسا من رغبة قصدية فى تقديم رؤية صدامية للواقع . ومن ردود الفعل هذه محاولة الفتى الانتحار ثم تراجعه ، ورفض امرأة القبو للفتى لأنه أتى إليها . وثمة أفعال لا يبررها فى حركة الرواية سوى الرغبة فى تجسيد جانب يسوعى فى شخصية الفتى ؛ فهو يكفر عن ذنوب لم يرتكبها ، وهو كالمسيح ينهض «الكسيحة» أو المشوهة ، وهو يهب الآخرين السعادة مثلما فعل مع فتاة الحصير وابنة العم ، لكن هذا الجانب اليسوعى يتناقض مع ذاتيته ومع قلقه وتردده ، مثلما يتناقض الجانب الثورى فى شخصية امرأة القبو مع استغلالها لفتاة الحصير أداة للانتقام . هذا إذا اعتمدنا تصنيفات الكاتب لشخصياته .

ما زالت الشخصيات ثابتة لم تتطور ولم تتغير ؛ الفتى كما هو عاجز عن الحسم ، يقرر السفر ، ثم يتراجع ، ثم يعود ليفكر فى الابتعاد ؛ يفكر فى الانتحار ثم يتراجع ؛ يمنح الشفقة ثم يحجبها . وامرأة القبو : الجمال والعنف والتحدى ، الواهب والهبة فى الوقت ذاته . الخياط يظهر ويغيب أو يختفى ، ومازال يعلم رقصة الخنجر ، ليوقظ الأرض ابنة الكلب النائمة حتى تبعث إلى أن يموت . وبدلا من أن يطور حنا مينة شخصياته أو يربط بين حركتها وحركة الأحداث ، يقدم لنا وحدات قصية بعددها ، فلكل منها قصته وأحداثه . ومن ثم تتناقض تراتبية الشخصيات ، التى تعكس — كما يرى لوكاتش — منظور الكاتب ورؤيته ، والتفسير الذى يعطيه الكاتب لدورها ؛ وهو تفسير من الخارج بالضرورة .

نلاحظ بالنسبة لمجمل الرواية ، ظهور الخياط ومشاركته فى حركة الرواية فى الفصل الأول (والثانى) ثم اختفاءه فى الفصول الثلاثة التالية ليعود إلى الظهور فى الفصل السادس والسابع والثامن ، ثم يختفى من خريطة الرواية المحدودة بضمير المتكلم — الفتى ، لانقطاع الفتى عنه بسبب جرحه ثم مرضه بالحمى ، ثم يعود للظهور الغائب ؛ فهو موجود لكننا لا نراه فى الفصل الخامس عشر والسادس عشر ، ويختفى فى الفصل السابع عشر بعد القبض عليه مراراً وتعذيبه ، ويموت فى نهاية الرواية بينما تستقطب امرأة القبو حركة الرواية منذ الفصل السابع . أما ابنة العم ، برغم عدم أهمية شخصيتها فى نسيج الرواية ، فتبدو مرتبطة دائما بشعور الفتى بالكآبة أو الحزن والعجز عن الفعل ؛ فيمارس التسكع أو يرقد مريضا ؛ ففى الفصل الرابع يذهب الفتى إليها فى تسكعه ، وفى السادس يصادفها فى الشارع وهو يسير كذلك بلا هدف ، وفى التاسع والثالث عشر تزوره ابنة العم وهو فى الفراش ، وفى الفصل الرابع عشر تزوره أيضا ، وفى السابع عشر والثامن عشر يلتقى بابنة العم ويذهب معها إلى بيتها وهو فى حالة حزن شديد بعد أن فشل فى الانتحار ، بل إن الفتى — شاعراً بالكآبة وراغباً فى التسكع — يفكر فى الفصل السادس عشر فى زيارتها . وهى الشخصية الوحيدة — عدا شخصية الفتى — التى عشنا مع حديثها غير الملفوظ ، سواء فى مناجاتها الصامتة أو فى تداعى أفكارها .

نلاحظ كذلك التأثر بنماذج سابقة فى رسم الكاتب لشخصياته ، ويبدو هذا واضحا فى شخصية الخياط وامرأة القبو . شخصية الخياط نموذج من « زوربا » يحاول حنا مينة تفسيره على نحو مغاير ، لكن هذا التفسير لا يتمثل فى حركة الرواية ذاتها . وامرأة القبو نموذج البغى عند دستوفسكى(١٨٢) . هناك أيضا التأثر بالنموذج الواقعى الذى يعتمد على تضمين حكايات مختلفة وشخصيات متعددة بهدف رسم الجو العام وطرح البعد السياسى للعمل ، كما تفعل الروايات الأيديولوجية — الاجتماعية(١٨٣) .

ولكن حنا مينة لم ينجح فى تقديم رواية أيديولوجية — اجتماعية تندغم فيها حركة الأحداث والشخصيات مع حركة الإطار الاجتماعى . ولعل أبرز أسباب هذا الإخفاق هو أنه يحمل الشخصيات والأحداث أكثر مما تحتمل ؛ فالخياط ورقصة الخنجر والفتى وإرهاصات الثورة عالم مختلف تماما عن عالم أولئك الفقراء — وهم بالضرورة صانعو الثورة — فهؤلاء الفقراء عندما يمرون فى الزقاق «ما كانوا يتوقفون ؛ فلا حاجة بهم إلى الموسيقى ، أو الرقص فى بيت

الخياط ، ولا إلى المرأة فى القبو ؛ لديهم همومهم ، وفقرهم ، وأمراضهم ومشاكلهم ؛ ثم هم لا يعرفون أن ثمة موسيقى ورقصا وقبوا ونساء ، ولا يجدون الزقاق لوحة طريفة»[184] ، كما يجده الفتى الذى يسعى لتأكيد ذاته بالمغامرة والمخالفة ؛ بل إن كلبته ــ كما يقول ــ غير كلبة الخياط التى يريد إيقاظها . . هو يريد الخروج من أسر العائلة فحسب[185] .

وكما رأينا ، يتميز تفاعل الأحداث والشخصيات فى الروايات الثلاث بعدة سمات :

أولا : الشخصيات الرئيسية ــ برغم زعم الكاتب ــ «مفعولة» أكثر من أن تكون فاعلة ؛ فالفعل يقع عليهم ، وأفعالهم المحدودة تضخم لتشغل حيزا أكبر من دلالتها ، والمصادفة تلعب دورا كبيراً فى اختياراتهم . ففى الشراع والعاصفة : تشمل سلسلة المصادفات أو الاختيارات العفوية :

- إنشاء المقهى (مصادفة عن طريق صديق غير مسمى) .
- العداء مع أبى رشيد (مصادفة حادثة العامل) .
- العلاقة بماريا (مصادفة المعركة) .
- العودة للبحر (مصادفة عن طريق صديق «الرحمونى») .

وفى الثلج يأتى من النافذة :

- الارتباط بالحركة الثورية (مصادفة عن طريق صديق «العلاقة بخليل») .
- حب دينيز (مصادفة رؤية وجه من النافذة) .
- ترك العمل فى البناء (مصادفة رؤية تلميذ لفياض) .
- ترك العمل فى المطعم (مصادفة الإهانة) .
- ترك أبى روكز (مصادفة السؤال عن تسجيل الساكن الجديد) .
- القبض على فياض (مصادفة بواسطة رجال الجمارك !) .

وفى الشمس فى يوم غائم :

- هواية الموسيقى (مصادفة سماع صوت الأرغن ــ مصادفة شراء الكمان) .
- العلاقة مع الخياط (مصادفة عن طريق صديق) .
- عدم التراجع والاندماج فى الرقصة (مصادفة رؤية صاحب الابتسامة) .
- العلاقة مع امرأة القبو (مصادفة رؤيتها بقميصها الليلكى) .
- الجرح (مصادفة رؤية عينى امرأة القبو) .

ثانيا : وعى الشخصيات لم يتطور على مستوى الفعل ، وإنما على مستوى القول فحسب ؛ فتحول الطروسى من همومه الذاتية إلى المشاركة بدور وطنى تمثل فى نقل السلاح ، غير مبرر سوى بمنطلق الرجولة . ووعى فياض كما هو ، المناضل الثورى ، لكنه يتحقق أساسا عن طريق الكلمة والكتابة . الفتى متمرد منذ البداية وحتى النهاية ، أما إدراك الغور الذى يفصل بين الأكواخ والقلاع ، ونار الثورة تحت الرماد ، فهى كلها إدراكات تأملية .

ثالثا : شيوع الميلودرامية فى كثير من الأحداث الثانوية وملامح الشخصيات «الخلفية» برغم سخرية حنا مينة من مثل هذا النزوع[186] . أم حسن تتذكر سقوطها ، وأبو محمد يتذكر ابنه الذى مات مسلولا ، وخليل العريان يقسم برحمة بطرس ابنه ، الذى كان طالبا نابها ودهسته سيارة يقودها فرنسى ثمل . وهناك حادثة الشغيل المسكين التى كانت سبباً فى عداء الطروسى وأبى رشيد . وفى «الثلج يأتى من النافذة» ينتحر الرجل بعد أن تخلت عنه العاهرة التى أحبها ، وفتاة فى بيت للدعارة تحاول الهرب وتصيح فى معلمتها «مصصت دمى» ، والمقامر يحاول الانتحار . أما فى «الشمس فى يوم غائم» فالأب يقتل الفلاح ويأخذ ابنته لتخدم عنده ، ويداوم على زيارة زوجته . ووكيل السيدة يقتل فلاحا متمردا فتمنحه السيدة المالكة جسدها مكافأة ويعترف الجميع بهذه العلاقة ويحترمونها ، وفتاة الحصير أصبحت عاهراً لأن أحد الملاك قتل والدها ، ومشهد زيارة امرأة القبو لبيت الفتى .

رابعا : يشيع التقابل الثنائى الحاد فى العلاقات ، بل يعمد الراوى إلى الإلحاح عليه فى وعى الشخصية حتى وإن لم يكن موجودا بالفعل :

فى الشراع والعاصفة : البحر/البر ــ الشاطىء/المدينة ــ نديم/أبو رشيد ــ أبو حميد/الأستاذ كامل ــ أم حسن/ماريا .

فى الثلج يأتى من النافذة : البقاء/الرحيل ــ الأب/الأم ــ حب دينيز/ الشوق الجنسى ــ القضية/المرأة .

فى الشمس فى يوم غائم : القلاع/الأكواخ ــ الأب/الخياط ــ التانجو/رقصة الخنجر ــ صاحبة الابتسامة/امرأة القبو ــ الأم/امرأة القبو .

خامسا : شيوع الاستطرادات والاستطالات ، وإصرار الراوى على التدخل فى تفسير مشاعر شخصياته أو تحليلها .

سادسا : سيادة منظور أيديولوجى واحد ، برغم تعدد المنظورات على المستوى التعبيرى . وقد حاول الكاتب مرارا التخفف من عبء الراوى العارف بكل شىء بكلمات تفيد الاحتمال مثل : ربما ، لعل ، قد .

سابعا : تضمين الأساطير والحكايات المؤطرة ، بالإضافة إلى الرؤى الدينية .

(٥)
قراءة دلالية « للخطاب »

يكشف اختيار الكاتب لمفرداته ، وللعلاقات التى يقيمها بين هذه المفردات عن رؤية خاصة للعالم ، سواء جاء ذلك فى حديث الراوى أو فى حديث إحدى شخصياته ، وسواء كان الارتباط على المستوى الحقيقى أو على المستوى المجازى . وحنا مينة نموذج لصحة هذه المقولة ؛ فما تشير إليه علاقات المفردات التى يؤسسها ، حقيقة أو مجازاً ، هو ذات ما تكشف عنه رؤى شخصياته ، وسمات أبطاله ، والعلاقة بين تطور الأحداث وتطور الشخصيات فى أعماله : رؤية سكونية مثالية للواقع .

والعلاقة بين المفردات هى قراءة جزئية للنص تتخطى حدود اللغة ؛ فهى تشمل العلاقات بين الاسم والصفة ، والفعل والفاعل ، والمبتدأ والخبر ، والمشبه والمشبه به . ونجاوز فى هذه القراءة المقطوعات الشعرية أو الحكايات المضمنة ، سواء كانت قصصاً واقعية أو أسطورية أو دينية حتى تكون قراءة للنص ذاته لا لتضميناته ، وإن كانت هذه التضمينات كما سنرى ليست منفصلة عن الرؤية التى

يقدمها النص من حيث هو كل . ونقسم هذه القراءة إلى عدة تقابلات أو مفاصل[187] :

١ - الرؤية بالقلب والرؤية بالعين :

« المسافة بين العين ومرمى البصر ليست المسافة الوحيدة للرؤية ، وليست كذلك المسافة الأكثر طولاً أو بهجة » ١/١٣ .

« انظر فى العينين . القلب فى العينين » ٣/٢١٧

الرؤية : رؤية بالقلب .

رؤية بالعينين/القلب فى العينين .

أى أن الرؤية بالقلب هى الرؤية الداخلية العميقة الصادقة ، والعينان أداة هذه الرؤية ؛ وهى من ثم أداة الإدراك ؛ لذا نلاحظ فى روايات حنا مينة شيوع أفعال الرؤية : حدق ، حدج ، نظر . والعينان ، لذلك ، هما ما يجذب الرجل إلى المرأة ، أو الذكر إلى الأنثى :

- عيناك تلمعان ، عيناك عجيبتان . ٢/١١١
- صاحب العينين الناريتين الذى رأته فى النافذة . ٢/١٤٩
- فى نظراته يشتعل التحدى . ٢/٢٥٨
- إذا نظر كانت نظرته نداء لا يمكن للأنثى أن تتجاهله طويلاً ، فإما أن تهرب وإما أن تقع . ١/١١٦
- لا تنظر فى عينى . . أنا لست راهبة لتحملنى على ترك الدير . حاذر أن تنظر إلى عذراء فتوقعها فى الخطيئة . ٣/٩٥ ، ٩٧
- أنا لم أستطع أن أستلطف امرأة بعوينات طبية . ٣/٣٦

والعينان تعكسان جرأة القلب وحيويته ، وتعكسان مشاعر القلب ورغبة الجسد ، بل هما أيضاً أداة الفعل :

- روعتنى نظرتها المتفرسة ، المثقلة بإغراء شهى . ٣/٧٧
- وأرى عينيها السوداوين اللتين تغزلان ألقاً أنثوياً . ٣/٧٧
- تساقط شراراً من عينيها ، فأحرق الأثاث وإطارات النوافذ والستائر وصورة الجد . ٣/١٢٩

٢ - الكلمة - العالم

الكلمة - السحر

الكلمة - المعاناة :

- إن الكلمة حين تأتى فى مكانها قادرة على احتواء عالم بكامله . ٣/٣
- الكلمة تُجْهِز ، تحيى وتميت . ٣/١٦٣
- تمتم بخشوع « فى البدء كانت الكلمة » . ٢/٩٨
- هناك حبل آخر أقوى وأبقى ، هو حبل الفكر . ١/٣٢٨
- ليس من كلمة تعبر عن إعجابهم بالرجولة الكبيرة التى تبدت لأعينهم . ١/٢٥٩
- الكاتب إنسان غير عادى ، شاذ . أبرز شىء فى الكاتب أنه شاذ . ٢/١٣٩
- المبدع ساحر ، عالمه تهاويل . ٤/٥٩

والعجز عن امتلاك الكلمة عجز عن الإبداع ؛ عجز عن الفعل . والتطهر بالمعاناة هو الطريق الذى ينبغى أن يسلكه الإنسان لامتلاك الكلمة ، ومن ثم امتلاك العالم . ٢/١٤٧ ، ٣٢ .

الكلمة تتبدى فى روايات حنا مينة شكلاً للتواصل لا للإخبار فحسب ؛ لذا تشيع أفعال القول والحديث . وهى أداة وتجسد فى الوقت ذاته للأفكار الداخلية ؛ لذلك لم يترك حنا مينة مونولوجا داخلياً أو مناجاة ذاتية دون أن يسبقها بكلمات مثل : قال فى نفسه ، تساءل فى نفسه ، قال فى ذات نفسه . . .

٣ - الإدراك - المرئى .

الإدراك - الحدس أو الحواس .

إذا كان القلب هو القاسم المشترك بين العينين والكلمة ، فالإدراك يتمثل إما فى صور مرئية لا إرادة واعية فى استدعائها ، أو فى نوع من الحدس أو الإشراق :

- قفزت إلى ذهنه . ١/٣٢
- بدأ يستشعر . ١/٣٨
- طفت على سطح أفكارى . ٣/٤٥
- تجلت فى خاطرى . ٣/٤٥
- يستثير صوراً غامضة مشوقة فى ذهنى . ٣/٧٧
- لقد اكتشف ذاته على غير قصد . ١/٣٢٢
- تمثل وهو فى غربته وبؤسه . ٢/٢١٠
- وتراءى له الناس . ٢/٣٠٧
- تدرك بحاسة الأنثى . ٣/٢٣٥
- كان شىء كاليقين قد أشرق فى ذاتى أنها ستأتى . ٣/١٢٦
- حدس أن ذلك سيقع . ٣/٢٥٩

والتأمل والتفكير يبدو ميكانيكياً ، أو فعلاً لا إرادياً :

- أخذت أفكار جديدة تدور فى رأسه . ١/٣٧
- بعض العبارات تستوقفه وتجعله يفكر فيها . ١/٣٨
- وحلا له التأمل ففعل . ١/١٤٣
- فاغتم أن فكر على نحو آخر . ١/٢٦٨
- أفزعنى التفكير بأن الخياط ليس ساحراً أو موسيقياً بل محرض . ٣/١٠١

والتأمل هو تأمل ماضوى يتجه أساساً إلى استعادة صور الحلم أو الذكريات :

- استعرض عيشه . ١/٤٥
- حين يلتفت القلب تنبعث الذكريات . ١/١٣
- يستعيد وقائع الحلم . ١/١٤٢
- يستجمع شتات صوره . ١/١٤٢
- شط به الخيال . ١/٣٢٢
- تعتاده صور الماضى . ١/٢٤٠
- واستغرقه التذكر . ٢/٢٨٤
- لماذا تفلت الذاكرة من سيطرة الإرادة أحياناً ؟ ٣/١٥٤

من هنا يبدو الانتقال من حال إلى حال آلياً ولحظياً :

- أبو أمين سخيف ومغفل . أهذا رئيس ميناء ؟ وأجاب بنفسه عن تساؤله فقال : نعم رئيس ميناء ! ١/٤٠
- وظل يتحسر ، والحسرة لا تفيد . . فليتعز بسواه ، فمن رأى إلى مصيبة غيره هانت عليه مصيبته ١/٥٣
- فكر بهذا كله ، بل اضطر إلى التفكير بهذا كله ، وعجب لهذه الدنيا ، وتساءل مغيظاً : « كيف الخلاص ؟ » . ثم انكفأ على نفسه يلومها قائلاً : « أوَمَا يكفينى همى حتى أحمل هموم الناس ؟ » . ١/٣٧
- وفكر فى أمر جيرانه ، وقارن بين حاله وحالهم ، فتعزى .

وانتقل بتفكيره إلى حيه ثم إلى مدينته ووطنه ، وخرج بذلك إلى رحاب الإنسانية . ١٤٥/١

– وحين كنت أصل فى تفكيرى إلى حد اليأس كنت أشفق منه على حبى ، فأجده الأمل . ٦٤/٣

لذلك تظل الأسئلة معلقة بلا إجابة ؛ فأداة الإدراك عاجزة عن تعقل العالم مادامت وسيلة الإدراك غير حسية أو حدسية . ولذلك نرى عنصر المصادفة والقدر :

– لقد ضغط إنسان ما زر الحياة فأتينا ، وسيضغط مجهول زر الموت فنمضى . أين فعل الإرادة فى هذه المهزلة ؟ ٢٥٩/٣

– ربما شاءت الأمانى أن تتحقق لتصنع بهجة لنفس تألمت كثيراً ، وقد تكون فى مشيئتها على موعد مع الوفاء ، كما كان طالبها على موعد مع التضحية . ٢٧٩/١

– وفى اليوم الثالث بعد الظهر قُدّر لى أن أراها . ٨٨/٣

– تبدت له القوة المسيطرة كابوساً رهيباً تتحرك المدينة تحت وطأته ، وتراءى له الناس فى عنق كل منهم أنشوطة ، طرفها فى يد غير منظورة . ٣٠٧/٢

– تمتم حاقداً « الدنيا واسعة ، فلماذا تضيق فى وجوه أمثالى ؟ » . ثم جز بأسنانه متوعداً شيئاً غير منظور . ٥٤/٢

– وأحسست أن النسيج العنكبوتى للعلاقات التى تحكم تصرفات الناس له قوة الحديد وقسوته فى الأرساغ . ٢٤٠/٣

– لماذا إذن يارب فُرض علىّ بعض الناس كل هذا الشقاء ؟ ١٨٦/٣

٤ – الطبيعة – الإنسان

يقول حنا مينه : «الطبيعة فى رواياتى مؤنسنة ، والصراع معها هو الصراع مع الإنسان فى ظروف خارقة ، تستمد فيها الإرادة الإنسانية قوتها التى لا تقهر ، لتقهر الطبيعة نفسها وتروضها»(١٨٨) لكننا فى الحقيقة نجد مظاهر الطبيعة تنعكس على ذات الشخصية حزناً أو فرحاً ، تماماً كما تنعكس على نفس الشاعر الرومانسى :

الهواء – الماء ⟵ الهدوء والاسترخاء

– أطلق جملة ، وزفر مخرجاً الهواء الكدر الحبيس . . ثم استنشق رائحة البحر . ٤٠/١

– رنا إلى الأفق . استنشق رائحة الماء . ٤٥/١

– تنسم الهواء ملء رئتيه ، وأطلقه زفرة حرى مديدة . ٨٨/١

– ذهب إلى طرف الحديقة يستنشق هواء الماء . ١٩/٢

– وتنفس مل رئتيه . ٢٥٨/٢ ، ٢٦١

– ولكى يستعيد بهجته خرج إلى الرابية . ٢٨٤/٢

– تنفس الهواء ملء رئتيه ، فأحسه منعشاً . ٢٤٣/١

الليل/الغيم ⟵ الحزن

– حين يكون الطقس غائماً يسيل غيم رقيق فى صدره . ١٥٧/٢

– فلم ينتبه إلا والليل قد هبط فى الخارج ، وفى ذاته انثال أسى رقيق . ٢٨٤/٢

– غير أن الليل حمل إلىّ نوعاً من الكآبة الجارحة . ٤٥/٣

– مع هبوط الليل انطفأ ذلك الإحساس الحلو . ٦٢/٣

وفى المقابل ، عندما تكون الطبيعة فرحة ينعكس فرحها على مشاعر البشر :

– كانت الطبيعة تتجلى فى ثوب من براءة الطفولة وعذوبية الخفقة الأولى ؛ بدت له جميلة مهيبة ، كريمة ، تحتوى فى حنان جميع الكائنات . ٢٦٣/٢

– وحين لفحنى نسيم الأصيل فى هبوبه من ناحية البحر أشرق حب كبير لمدينتى فى نفسى . ٢٤٤/٣

٥ – عناصر الطبيعة وإيحاءاتها :

الغيمة	الكآبة ،	٥٢/٣
	الصعود ، التجاوز .	٢٧٤/٣ ، ٤٢ .
أمسيات الخريف	الحزن الرقيق .	٦٢/٣ .
البرق	شيء مباغت موقظ ،	١٠٨/٢ .
	العلامة (خفقان القلب) ،	٢٧/٣ .
	(العاصفة) .	٧٢/١ .
الرعد	القوة والغضب ،	٤٣/٣ .
الإعصار	القوة والغضب ،	٢٥٦/٣
		١٥٠/٢
الجليد ، الصقيع ،	الغربة ،	٣٥/٣
الثلج		٣٧١/٢ ، ٣٧٢
النسمة	تبديد الحزن .	١٧٠/٣ ، ١٠٦
الريح	مباركة ،	٥٢/٣
	تحمل الحبيب .	١٥٩/٣ .
	الحيرة	٦٤/٣ ، ٢٤٤
بركة الماء	الركود .	٨٢/٣ ، ٢٤١ ،
		٢٤٤ ، ٢٤٤ .
الشمس	استحمام البحر ، الصخور ،	١٦٨/١ ، ٨٢ .
	الطهر ،	١٦٢/٣ .
	انتهاء الحزن ،	٣٥٢/١ .
	وتبديد الظلام ،	٢٦/٣ ، ٩٢ .
	الموعودة	٢٧٢/٣
	الميلاد	٣٥٨/١
	المعجزة	٢٤٧/١
المطر	التعميد	٢٥٧/٣
	اللحن المهدهد	٢٨٩/٣
	رؤية الحبيب	١٦١/٣ ، ١٦٢
	الشهوة	٣٥٢/١
العاصفة	الغضب	٢١٥/١
	ثارات الانتقام	١٩٢/١
	يغسلنا المطر	٢٧٢/٣
الموج	أنثى	٢٠٧/٣ ، ٢٠٨
	كليل	٨٢/١

ولذلك نجد هذه المسارات :

١ – الغيم – الريح – التجاوز والصعود كمركبة إيليا/ الغيم – الوحدة – الشعور الرمادى المعذب – الاختناق .

٢ – البرق – العاصفة – المطر – الشمس : العلامة – الانتقام –

التعمد ــ الميلاد للجديد/الغيم ــ السكون المرين ــ الماء الراكد ــ البرد .

٦ - الأحاسيس والمشاعر :

إحساس	مرهف	١/١٧
	غامر	١/١٤٣
	أسيف بالحرية	٢/١٤٨
	بالسعادة للتضحية	٢/٢٣٩
	بالانتشاء (رغم كل شيء)	١/١٤٣
	بالانتشاء بالتضحية	٣/٢٠٢
	غامض	٣/٤٥
	لاهف	٣/٦٢
	حلو	٣/٦٢
	تخدير ــ انسلاب	٣/١٧٦
	خدر ، مغامرة	٣/١٨٧
	حدس غريب	٣/٢٦٣
شعور	بالتضحية بتسامي	١/٢٥٤
	مذلة حقيقية	٢/١٦٤
	الفرح والحزن فى آن	٢/٢٣٧
	القدرة على احتواء العالم	٢/٢٦٣
	الانتشاء	١/٣١٧
	نشوة الظفر	١/٣٦١
	رمادى معذب	٣/٥١
	بالعذاب	٣/٦٢
	الإثم	٣/١٠٠
	الشفقة	١/٣٦
		٣/١٧٤
	متعة روحية	١/١٤٣
	عذاب روحى	٣/٦٥

نلاحظ فى هذه المحمولات سيادة النظرة الرومانسية ؛ فكما تعكس مظاهر الطبيعة مشاعر إنسانية متباينة تدور كلها فى دائرة الميلاد الجديد ، تعكس محمولاتُ الشعور والإحساس دائرةَ الانعتاق « الانعتاق الذاتى » الذى ينشده القلب أو الروح ٣/٦٢ . فالإحساس مرهف ، لاهف ، غامض ، مخدر ، حدسى . والشعور بالتسامى ، بالانتشاء ، بالمتعة الروحية ، بالعذاب الروحى ؛ بحثاً عن نضارة القلب التى لا تعرف الكآبة ولا الغثيان ٢/١٤٨ ؛ بحثاً عن الحرارة ورفضاً للفتور كما فعل بولس الرسول . ونلحظ شيوع المحمولات المقابلة : التقزز ، النفور ، الاشمئزاز ، القرف ٣/١٨٧ ، ٢/٢٤١ ، ٣/٣٤ . هذه هى المشاعر التى نواجهها حتى عندما توصف الأماكن البائسة مثل حى الشحاذين ، وسوق البازار ؛ هذا النفور يشبه المس الكهربائى عندما يتعلق بالأخلاق ٣/١٤٩ ، ٢/٢٤٢ .

٧ - الذكر ــ الأنثى
القلب ــ الروح
الشهوة ــ الحب

(أ) المرأة ــ أنثى : كثيرة الدلال كالنوم والريح
٢/٧٢ ، ١/٤٧
: أرض عطشى
٣/١٧٤ ، ١/١١٦
: عجينة ، مطواعة ، محمومة فى لحظات الجنس .
٣/١٧٧ ، ١/١١٣
: تحب الجرأة ، ما هو غير عادى
١/٣٣٩ ، ٢/٢٠٤ ، ٤/٥٥

(ب) الشهوة - الغيبوبة : ــ غمغمت مخمورة بنشوتها .
١/١١٣
ــ استئناف الغيبوبة ،
١/١١٣ ، ١٤٢
ــ يختلج ويغيب بين ذراعيك ويحرك معه إلى اختلاجة الغيبوبة . ٣/٩٢

(جـ) الجنس ــ الغريزة : - غابة غرائزك . ٢/١٥٨
ــ عربدت الشهوة من جراء هذا المشهد . ٢/٢٤٠
ــ عوت غريزته الجائعة .
٢/٢٤٠
ــ الشبع المخادع للغريزة الجائعة ٣/١٦٨
ــ الغرائز الهاجعة عواء .
٣/١٦٩
ــ يتنزى الجسم شهوة .
٣/١٨٤

(د) الجنس ــ الأفعى : - ليلتف ساعدها الأفعوانى. ٢/١٩٥
ــ كانت تضيق برتابة حياتها حين تفح الأفاعى فى جسدهاليلاً . ٢/٢٧٢
ــ ومع ذلك لم يطل رأس أفعاه من وكره . ٢/٢٩٨ ، ٢٩٩
ــ سمحت للأفعى الأولى ، المتهمة ظلماً ، أن تثأر لنفسها وتطلق فحيحها السام . ٢/٧٥

(هـ) الحب ــ الروح : ــ جسمى يصرخ بنداء جسمى ، وروحى تهيم وراء صاحبة الابتسامة . ٣/٨٨
ــ يهب العذاب الذى بعضه ملح الحياة ، ويحيل ما هو طبيعى كامد إلى ما هو غير طبيعى مشرق ملون . ٢/٢٥٦

ـ اطمأنت وأحبت وأخلصت . ١/١١٩

(و) ترابطات اللذة :ـ غير الموقوت ، العفوى .
٣/١٧٧ ، ٢/١٨٨

ـ اللذة العنيفة (رقصة الخنجر) .
٣/٢٧١ ، ١٦١

ـ حلم لذيذ . ٣/٤٧ ، ١/١٤٢

ـ خدر لذيذ . ١/١١٤ ، ٣/٧٤

ـ المجهول ، المخيف . ٣/٢٨٩

ـ لذة العطاء والفناء . ٣/٤٨

ـ دواء للألم . ٣/٢٦٢

ـ الشقاء فى الداخل . ٣/٢٢١

ـ العمل . ١/٦١

ـ الأعمال السرية .
٢/١٣٦ ، ١/٣١٧

ـ المعاندة/المغامرة . ١/٣٣٨

ـ الجنس . ١/١٤٢ ، ٣/٢٩٨

ـ العذاب . ٢/٢٥٦

نلاحظ فى هذه الترابطات التى يقيمها حنا مينة وما يتصل بها من ثنائيات ما يلى :

أولاً : تداخل نزعة أخلاقية رومانسية فى التعامل مع الأنثى ، مع مفردات متخلفة فى النظرة للمرأة وللجنس ؛ إذ إن الكاتب يبقى أسير تصوراته الخاصة عن المرأة التى تحب ما هو غير عادى ، والتى تعربد الشهوة فى جسدها حتى من مجرد ملامسة ملابسها كما يصف دينيز ، التى تبقى دائماً مفعولاً لا فاعلا .

ثانياً : تشيع تصورات رومانسية فى تصور اللذة التى ترتبط دائماً بالمغامرة ، والخطر ، والتحدى ، بل بالعذاب والفناء . وعلى عكس ما قد يبدو من تناقض هذا المفهوم للذة مع الموقف الأخلاقى من الممارسات الجنسية مع العاهرات أو أشباههن واستخدام كلمات الأفعى ، والأفعوانى فى الإشارة إليهن ، فإن تصور اللذة بوصفها مغامرة وخطراً ، ومن ثم إثباتاً لذكورية الرجل ، أو لنقل فروسيته ، هو السبب فى هذا الموقف من العاهرات بالنظر إلى أن ممارسة الجنس معهن متاحة للجميع بلا خطر أو انتصار ، لذلك نجد أن الفتى يحاول نسيان حقيقة أن امرأة القبو هى أيضاً عاهرة . . ويستعد للنفور والتقزز إذا بدرت منها أية بادرة تنم عن عملها .

ثالثاً : تسود كل الثنائيات الرومانسية ، التى تبدأ أساساً من قسمة الإنسان إلى عقل وعواطف وإلى روح وجسد . وبرغم شهوانية الجسد وغرائزه وعوائه ، فالجنس كسر للرتابة وتمرد على مواضعات المجتمع .

رابعاً : يرتبط بهذا أيضاً شيوع كلمات الشفقة ، والتسامى ، والانتشاء بالتضحية والرهافة والغموض . . الخ . كذلك الصفات الشائهة التى تمنح لبعض الشخصيات ؛ فالعامل الجاسوس أحول ، والفتاة البغى حولاء ، وهناك الصفات المتسامية التى تمنح لأبطاله ، وما يرتبط بها دائماً من مبالغة لفظية يصل بها أحياناً إلى لغة الكليشيه ؛ فالطروسى نموذج كامل ، كما أن الحبيبة التى يبحث عنها الفتى أيضاً كاملة . وحتى فياض والفتى ـ برغم تذبذبهما وترددهما يمثلان نماذج توصف بالحساسية ، والتضحية ، والإنسانية المتطلعة دوماً إلى الأمام .

خامساً : يمكن أن نربط بين الإبداع ذاته والتفاتِ القلب ؛ فهما عالم من التهاويل التى ترتبط بالداخل الذى يذوب ويلتهب[189] ، وبالعذاب الذى ترتضيه الشخصيات ؛ لأن التطهر لا يتأتى إلا بهذا الألم العظيم .

نلاحظ من هذا كله أن الدائرة الدلالية ، التى تحكم الخطاب فى النص ، دائرة مغلقة على مفردات الخيال الرومانسى ، حتى فى تصويرها للفقر وللبؤس .

هوامش

(١)ـ الشراع والعاصفة : بدأ حنا مينة كتابتها فى عام ١٩٥٦ وانتهى منها فى عام ١٩٥٨ ، ولكن تأخر نشرها ، لضياع مخطوط الرواية ، إلى عام ١٩٦٦ .
ـ الثلج يأتى من النافذة : يذكر حنا مينة أنه عام ١٩٥٩ كان لديه مشروع هذه الرواية ولم يحدد تاريخ الانتهاء من كتابتها ، وقد صدرت عام ١٩٦٩ .
ـ الشمس فى يوم غائم : وقد بدأ حنا مينة كتابتها أيضا عام ١٩٥٩ مع روايات أخرى عدة . وصدرت عام ١٩٧٣ . راجع حنا مينة : هواجس فى التجربة الروائية ، دار الآداب ـ الطبعة الأولى ، نوفمبر ١٩٨٢ ، ص١٦٨ ، نعتمد على الطبعة الثانية نشر دار الآداب ـ بيروت ـ وتواريخ النشر كالتالى : الشراع والعاصفة تشرين ٧٧ ، الثلج يأتى من النافذة تشرين ٧٧ ، الشمس فى يوم غائم أيلول ٧٨ .

(٢) محمد كامل الخطيب ، عبد الرزاق عيد : عالم حنا مينة الروائى . دار الآداب ، الطبعة الأولى ، يناير ١٩٧٩ ، ص٣٢ ، ٣٧ . راجع أيضا :
د. نجاح عطار : الطروسية وعالم حنا مينة الروائى ، مجلة المعرفة (السورية) عدد ١٤٦ ، أبريل ١٩٧٤ .

(٣) شكرى عزيز ماضى : انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية . المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الطبعة الأولى ، يونيو ١٩٧٨ ، ص١٣٨ ، ١٣٩ .

(٤) راجع :
ـ غالى شكرى : الرواية العربية فى رحلة العذاب ، عالم الكتب ، الطبعة الأولى ١٩٧١ ، ص ٢٢٩ ـ ٢٦٣ .

ـ محسن جاسم الموسوى : الموقف الثورى فى الرواية العربية المعاصرة منشورات وزارة الإعلام العراقية ١٩٧٥ . سلسلة الكتب الحديثة ، صفحات ١١٦ ، ١١٧ ، ١٨٥ ـ ١٩٧ .

(٥) لوسيان جولدمان : المادية الجدلية وتاريخ الأدب . البنيوية التكوينية والنقد الأدبى . مجموعة مقالات لجولدمان وجاك لينهارت وهيذلس وآخرين .
راجع الترجمة ـ محمد سبيلا ـ مؤسسة الأبحاث العربية ـ الطبعة الأولى ١٩٨٤ .

(٦) يصر حنا مينة على الموازاة بين أعماله والواقع . راجع على سبيل المثال هواجس فى التجربة الروائية ، صفحات ١٩٣ ، ١٩٤ ، ١٧٠ .

(٧) الثلج يأتى من النافذة ، ص٢٣ .

(٨) المرجع المذكور ص ١٤٢ ، ص ١٧٠ .

(٩) الشمس فى يوم غائم ، ص ٨٠ .

(١٠) راجع : Gordon H. Tarrey : Syrian Politics and the Military 1945— 1958,Ohio State University Press, 1966.

(١١) هواجس فى التجربة الروائية ، ص١٤٦ ، ١٧٠ .

(١٢) هواجس فى التجربة الروائية ، ص١٤٢ .

(١٣) المرجع السابق ، ص٥٤ ، ٥٥ • الثلج يأتى من النافذة ، ص١١٢ ، ١٤٨ ، ٢٥٧ •

(١٤) هواجس فى التجربة الروائية ، ص ١٥ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٣٥ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٦٧ ، ٧٨ ، ٧٩ ، ١٤٢ .

(١٥) المرجع السابق ، ص ١٦٨ .

(١٦) ،، ،، ص ٤٢ .

(١٧) هذا التلازم بين المعركة الوطنية والنضال الطبقى لم يبرز إلا فيما سمى باستراتيجية المرحلتين فى عام ١٩٥١ ، أما قبل ذلك فقد كانت المعركة الوطنية هى المعركة المطروحة ، والأسلوب هو توحيد الصفوف . بل إن الحزب الشيوعى السورى كان مستعدا للدخول فى الجبهة الوطنية . راجع : إلياس مرقص : تاريخ الأحزاب الشيوعية فى الوطن العربى . دار الطليعة ، الطبعة الأولى ، ١٩٦٤ ، ملاحق الكتاب ، ص١٩٥ ـ ١٩٧ ، ٢٣٢ ـ ٢٣٥ ، ٢٣٩ ـ ٢٤٠ .

(١٨) الثلج يأتى من النافذة ، ص١٢١ .

(١٩) المرجع المذكور : .Gordon H. Tarrey

(٢٠) هواجس فى التجربة الروائية ، ص١١٠ .

(٢١) هواجس فى التجربة الروائية ، ص١٠٨ .

(٢٢) هذا ما لاحظه عادل محمود بالنسبة لرواية « الشمس فى يوم غائم » ، فى مقابلة مع حنا مينة ، مجلة الموقف الأدبى (السورية) ، العدد الأول والثانى سنة ١٩٧٣ ، ص ١٢٦ .

(٢٣) الشراع والعاصفة ، ص ١٧ .

(٢٤) الشمس فى يوم غائم ، ص٢٥ .

(٢٥) الشراع والعاصفة ، ص١٣ .

(٢٦) المرجع السابق ، ص١٥ .

(٢٧) المرجع السابق ، ص٣٦ .

(٢٨) الثلج يأتى من النافذة ، ص٩٨ ، ٢٨ .

(٢٩) المرجع السابق ، ص١٣٩ .

(٣٠) المرجع السابق ، ص٢٨٣ من منظور الأم ، وص ٢٨٦ من منظور فياض .

(٣١) المرجع السابق ، صفحات ١٦ ، ١٧ ، ٢٠٠ ، ٢٥٦ ، ٢٥٨ ، ٣٠٨ .

(٣٢) المرجع السابق ، ص٢٠٧ ، ٣٩ ، ٦٣ ، ٨٦ ، ٧٨ .

(٣٣) الشمس فى يوم غائم ، ص٢٢ .

(٣٤) المرجع السابق ، ص٣١ ، ٤٧ ، ٣٠ .

(٣٥) المرجع السابق ، ص١٠٠ .

(٣٦) الشراع والعاصفة ، ص٣٦ .

(٣٧) المرجع السابق ص ، ٢٣٨ ، ٢٥٢ ، ٢٥٤ .

(٣٨) الثلج يأتى من النافذة ، ص٣٤١ .

(٣٩) المرجع السابق ، ص١٣٦ .

(٤٠) المرجع السابق ، ص ٥٣ ، ٢٦٢ ، ١٩٣ .

(٤١) الشراع والعاصفة ، ص ١٤٥ • الثلج يأتى من النافذة ، ص ٢٧٢ ، ١٠٤ .

(٤٢) الشمس فى يوم غائم ، ص ٩٩ .

(٤٣) الشراع والعاصفة ، ص ٣٩ ، ٨٨ .

(٤٤) المرجع السابق ، ص ٣٢٨ .

(٤٥) الثلج يأتى من النافذة ، ص ٣٥١ ، ٣٥٣ .

(٤٦) المرجع السابق ، ص١٢١ .

(٤٧) المرجع السابق ، ص ١٠٨ .

(٤٨) المرجع السابق ، ص ١٠٩ .

(٤٩) الشراع والعاصفة ، ص ٣١٤ ، ٣٠٦ ، ٢٥٥ .

(٥٠) المرجع السابق ، ص ٣٤٣ ، ٣٣٨ .

(٥١) الثلج يأتى من النافذة ، ص٨٦ .

(٥٢) المرجع السابق ، ص١٤٧ ، ٣٤١ .

(٥٣) المرجع السابق ، ص٩٩ .

(٥٤) الشمس فى يوم غائم ، ص٢٠٤ .

(٥٥) الشراع والعاصفة ، ص١١٥ ، ١١٦ ، ٣٣١ ، ٣٣٣ .

(٥٦) الثلج يأتى من النافذة ، ص١١١ .

(٥٧) المرجع السابق ، ص١٤٩ ، ٢٥٨ ، ٢٨٤ ، ٣٠٠ ، ٣٠١ .

(٥٨) الشمس فى يوم غائم ، ص١٦٩ ، ٢٢٠ ، ٤٥ .

(٥٩) الشراع والعاصفة ، ص٣٧ ، ٥٨ .

(٦٠) الثلج يأتى من النافذة ، ص ١٩٤ ، ٢٠٠ ، ٢٤٠ ، ٣٠٠ ، ٣٦٨ .

(٦١) الشمس فى يوم غائم ، ص ٦٨ .

(٦٢) المرجع السابق ، ص ٢١٦ .

(٦٣) « « ، ص ٢٤٢ .

(٦٤) محمد كامل الخطيب : المرجع السابق ص٣٤ ، ٣٥ .

(٦٥) هواجس فى التجربة الروائية ص١٠٧ .

(٦٦) الشراع والعاصفة ، صفحات : ١٦ ، ٤٦ ، ٥٠ ، ٢٩٣ ، ٧٥ ، ٤٥ ، ٣٤٠ ، ٣٢٢ ، ١٦٨ ، ١٧٢ ، ١٨٠ ، ٥٢ ، على التوالى .

(٦٧) المرجع السابق ، ص٥٣ ، ٥٤ .

(٦٨) المرجع السابق ، ص٢٨١ ـ ٢٨٣ ، ٢٩٢ .

(٦٩) المرجع السابق ، صفحات ٤٩ ، ٣٣٨ ، ١١٦ على التوالى .

(٧٠) المرجع السابق ، ص ١١٣ ، ١١٤ ، ١٥٤ .

(٧١) المرجع السابق ، ص ٤٧ .

(٧٢) المرجع السابق ، ص ٢٨ ـ ٢٩ ، ٥٢ ـ ٥٣ .

(٧٣) الثلج يأتى من النافذة ، صفحات ٩٨ ، ١٦ ، ١٧ ، ٢٠٠ ، ١٩٦ ، ١٩٥ ، ١٩٨ ، ٢٦١ ، ٢٦٢ ، ٣٤١ ، على التوالى .

(٧٤) المرجع السابق ، ص١١١ .

(٧٥) « « ، ص ١٧١ ـ ١٧٣ .

(٧٦) « « ، ص ٣٥٣ ، ٢٥١ ، ١٩٣ ، ١١ ، ١٥٧ ، ٢١٣ على التوالى.
وانظر كذلك هتاف فياض.بعد الحلم الجنسى ص١٢٤ ، ومكابدته آلام الكتابة ، ص١٤٨ .

(٧٧) غالى شكرى : المرجع السابق ص٢٦١ .

(٧٨) الشمس فى يوم غائم ، ص ٢٨ ـ ٢٩ ، ٧٣ ـ ٧٤ ، ٩٦ .

(٧٩) « فى الليل على فراشى طلبت . . » ، ص٤٣ .

« من هذه الطالعة من البرية » ، ص٥٢ ، ٥٣ .
« قد خلعت ثوبى » ، ص ٦٣ .
« يامرتا أخوك لم يمت » ، ص ١٠٤ .
« أخبرنى يامن تحبه نفسى » ، ص ١٦٢ .

(٨٠) نبيل سليمان : الرواية السورية ١٩٦٧ ـ ١٩٧٧ ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومى ، دمشق ١٩٨٢ ص ١٢٦ .
(٨١) نتايع معنى الغيمة فى « قراءة دلالية للخطاب » ، (الفقرة الخامسة).
(٨٢) روجيه جارودى : ماركسية القرن العشرين ، ص ٢١٤ .
(٨٣) الشمس فى يوم غائم ، ص ٦٤ ، ٢١٦ .
(٨٤) المرجع السابق ، ص ٢٦ ، ٤٦ ، ٦٢ ، على التوالى .
(٨٥) المرجع السابق ، ص ٨٨ ، ٥٩ ، ١٨٤ ، ١٢٠ ، على التوالى .
(٨٦) الشمس فى يوم غائم ، ص ٢٢٧ .
(٨٧) المرجع السابق ، ص ٢٥٢ .
(٨٨) المرجع السابق ، ص ١٠٠ .
(٨٩) الشراع والعاصفة ، ص ١٥٤ .
(٩٠) المرجع السابق ، ص ١٤٥ .
(٩١) المرجع السابق ، ص ١٣٢ ، ١٤٩ ، ٣٠٠ على التوالى .
(٩٢) المرجع السابق ، ص ١٤٧ .
(٩٣) المرجع السابق ، ص ١٤٢ ـ ١٤٦ .
(٩٤) المرجع السابق ، ص ١٤٣ .
(٩٥) الشراع والعاصفة ، ص ٣١٢ .
(٩٦) المرجع السابق ، ص ١٣٤ ـ ١٤٤ .
(٩٧) الثلج يأتى من النافذة ، ص ٤٦ ، ٤٧ .
(٩٨) هواجس فى التجربة الروائية ، ص ١٤ .
(٩٩) هواجس فى التجربة الروائية ، ص ٥٤ ، ٧٠ .
(١٠٠) الثلج يأتى من النافذة ، ص ٤٣ ـ ٤٩ .
(١٠١) المرجع السابق ، ص ٤٩ ، ١٢١ ، أم بشير تقول لنفسها « خليل لا يشبه أحداً ، فياض ما زال طرياً » ، ص ٣١٧ .
(١٠٢) الثلج يأتى من النافذة ، ص ١١٨ ، ١١٩ ، ١٣١ ، ٢٧٠ .
(١٠٣) المرجع السابق ، ص ٢٦٥ .
(١٠٤) المرجع السابق ، ص ٣٥١ ، ٥٩ ، ٢٧١ .
(١٠٥) الشمس فى يوم غائم ، ص ٣١ ، ٢٨ ـ ٢٩ ، ٦٥ .
(١٠٦) المرجع السابق ، ص ١٠١ .
(١٠٧) المرجع السابق ، ص ٣٢ .
(١٠٨) المرجع السابق ، ص ٦٥ .
(١٠٩) المرجع السابق ، ص ٢٥٢ .
(١١٠) الشمس فى يوم غائم ، ص٢٥٦ .
(١١١) المرجع السابق ، ص ١٨٨ .
(١١٢) كامل الخطيب ، عبد الرزاق عيد : المرجع السابق ، ص٧٦ .
(١١٣) الشمس فى يوم غائم ، ص ٢١٥ ، ١٥٠ .
(١١٤) المرجع السابق ، ص٢٤٣ .
(١١٥) Lucien Goldmann. Toward a Sociology of the Novel, Tavistock Publications, 1975, p. 159.
(١١٦) إدوين موير : بناء الرواية ، ترجمة إبراهيم الصيرفى ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة ١٩٦٥ ، ص ٢١ .
(١١٧) الشراع والعاصفة ، ص٣٨ ، ٩٧ ، ١٣٢ .
(١١٨) المرجع السابق ، ص ٢٢٢ .
(١١٩) المرجع السابق ، ص ٣٢٩ .
(١٢٠) المرجع السابق ، ص ٣٦٣ .
(١٢١) المرجع السابق ، ص ٢٤ .
(١٢٢) المرجع السابق ، ص ٣٧ .
(١٢٣) المرجع السابق ، ص ٦٠ ، ٦١ ، ٨٣ .
(١٢٤) المرجع السابق ، ص ٣٦ .
(١٢٥) الثلج يأتى من النافذة ، ص ٢٣ .
(١٢٦) المرجع السابق ، ص ٢٤ .
(١٢٧) المرجع السابق ، ص ٣٥ .
(١٢٨) المرجع السابق ، ص ٧٧ .
(١٢٩) مشهد الانتظار ، ص ٥٤ ـ ٥٥ .
مشهد المقامر ، ص ٦٦ ـ ٧٢ .
مشهد التخلص من العشيق ، ص ٧٢ ـ ٧٦ .
(١٣٠) الثلج يأتى من النافذة ، ص ١٢١ .
(١٣١) المرجع السابق ، ص ١٢٤ .
(١٣٢) المرجع السابق ، ص ١٣٦ .
(١٣٣) المرجع السابق ، ص ١٥٧ .
(١٣٤) المرجع السابق ، ص ١٨٧ ـ ١٨٨ .
(١٣٥) المرجع السابق ، ص ١٨٧ .
(١٣٦) كامل الخطيب ، عبد الرزاق عيد ، المرجع السابق ، ص ٤٣ .
(١٣٧) الثلج يأتى من النافذة ، ص ٨٢ .
(١٣٨) الثلج يأتى من النافذة ، ص ٢٠٣ .
(١٣٩) المرجع السابق ، ص ٣٥٨ .
(١٤٠) المرجع السابق ، ص ٢٤٢ .
(١٤١) المرجع السابق ، ص ٢٨٦ ، ٢٥٦ .
(١٤٢) المرجع السابق ، ص ٣٧٢ .
(١٤٣) المرجع السابق ، ص ٣٥٨ .
(١٤٤) الشمس فى يوم غائم ، ص ٩٩ .
(١٤٥) الفصل الأول والثانى غير منفصلين فى هذه الطبعة ، وقد يكون الأمر مقصودا من الكاتب أو خطأ مطبعيا ، حيث لم أتمكن من مراجعة الطبعة الأولى .
(١٤٦) الشمس فى يوم غائم ، ص ٤١ .
(١٤٧) المرجع السابق ، ص ٢٠ .
(١٤٨) المرجع السابق ، ص ٢٦ ـ ٣٠ .
(١٤٩) المرجع السابق ص٦٤ .
(١٥٠) المرجع السابق ، ص ٤٢ .
(١٥١) المرجع السابق ، ص ٤٣ .
(١٥٢) المرجع السابق ، ص٩٥ ، ٩٦ .
(١٥٣) المرجع السابق ص٩٠ ، ٩١ : السخرية من الجد شديدة الفجاجة والسخافة ، فهو يتساءل ماذا كان يفعل جده مع جدته « كيف كنت تداعب نهدها ؟ بقفاز ؟ وحلمته تأخذها بملقط ؟ » .
(١٥٤) المرجع السابق ص ١٩٨ .
(١٥٥) المرجع السابق ، ص١٠٣ ، ١١٣ .
(١٥٦) الشمس فى يوم غائم ، ص ١٣١ ، ١٣٢ .
(١٥٧) المرجع السابق ، ص ١٣٦ .
(١٥٨) مؤيد الطلال : أدب حنا مينة "بين إحباطات الشكل الهندسى وتقدم المنظور الاجتماعى ، مجلة الأقلام (العراقية) ، نوفمبر ١٩٧٤ ص ٦٥ ، ٨٨ .
(١٥٩) الشمس فى يوم غائم ، ص ١٣٧ .
(١٦٠) المرجع السابق ، ص ١٢١ .
(١٦١) الشمس فى يوم غائم ، ص ١٢٢ .
(١٦٢) قد يكون الفصل العاشر فصلين مدمجين ، إذ إننا نجد بعده مباشرة الفصل الثانى عشر .
(١٦٣) الشمس فى يوم غائم ، ص ١٤٩ .
(١٦٤) المرجع السابق ص ١٥٥ .
(١٦٥) » » ص ١٧٥ .
(١٦٦) » » ص ١٨٢ .
(١٦٧) » » ص ١٨٢ ، ١٨٣ .
(١٦٨) المرجع السابق ص ١٩٢ ، ٢٠٢ .
(١٦٩) » » ص ٢٠٤ .
(١٧٠) المرجع السابق ، ص ٢٠٦ ، ٢٠٧ .
(١٧١) المرجع السابق ، ص ٢٠٨ .
(١٧٢) المرجع السابق ، ص ٢٢٢ .
(١٧٣) المرجع السابق ، ص ٢١٥ ، ٢١٦ .
(١٧٤) المرجع السابق ، ص ٢٢٤ .
(١٧٥) المرجع السابق ، ص ٢٢٦ ، ٢٢٧ .
(١٧٦) المرجع السابق ، ص ٢٣٩ .
(١٧٧) المرجع السابق ، ص ٢٤٢ .
(١٧٨) المرجع السابق ، ص٢٥١ .
(١٧٩) المرجع السابق ، ص ٢٢٦ ، ١٨٢ ، ٢٦٢ .
(١٨٠) المرجع السابق ، ص ٢١٥ .
(١٨١) المرجع السابق ، ص ١٩٤ .
(١٨٢) هذا هو رأى كثير من نقاد حنا مينة ، وإن كان معظمهم ينسب إليه المقدرة على مجاوزة النموذج المحاكى ، عدا مؤيد الطلال فى مقاله السابق .

(١٨٣) نعتمد هذا المصطلح بديلا لما يسمى بالرواية السياسية أو الاجتماعية . ويصوغ باختين هذا المصطلح ويعرفه فى تحليله لرواية « البعث» لتولستوى ، ترجمة محمد برادة . عدد مجلة الثقافة الأجنبية (العراقية) ، ربيع ١٩٨٣ .

(١٨٤) الشمس فى يوم غائم ، ص ١٨٤ .
(١٨٥) المرجع السابق ، ص ٨٦ ، ١٠٧ .
(١٨٦) هواجس فى التجربة الروائية ، ص ٦٩ ، ٧٢ .
(١٨٧) هذه قراءة استقصائية نكتفى فيها ببعض الأمثلة . ولصعوبة الإشارة إلى المصدر ، فسوف نشير إلى الروايات بالأرقام الأولى كالتالى :

١ الشراع والعاصفة .
٢ الثلج يأتى من النافذة .
٣ الشمس فى يوم غائم .
٤ هواجس فى التجربة الروائية .

ويشير الرقم الثانى بعد شرطة مائلة إلى رقم الصفحة .

(١٨٨) هواجس فى التجربة الروائية ، ص ٠٧١
(١٨٩) الشمس فى يوم غائم ص ، ٧٤ ، ٤٢ ، ٠٤٥ الشراع والعاصفة ، ص ١٣ ، ٢١٣ .

بنية الشعر عند فاروق شوشة

مصطفى عبد الغنى

١ - محددات :

١ - (أ) الشاعر

يتمتع فاروق شوشة بأهمية قصوى لدى الجيل الذى ينتمى إليه . فكما أن هذا الجيل ، الذى يمثل الموجة الثانية فى حركة الشعر الحديث ، جهد (للتأصيل) فى كثير من عناصر القصيدة الحديثة ، فإن فاروق شوشة يمثل ، بالنسبة لجيله ، أكثر الشعراء حرصا على هذا التراث وممارسة له .

وعلى هذا النحو ، لا يمكن تناول تجربة الجيل الثانى دون أن نتمهل ، بإمعان ، عند أحد رموزها .

والواقع أن فاروق شوشة أكثر أبناء هذا الجيل غبنا فى تقييم النقد الحديث ، فلا يذكر أفراد جيله قط ــ من أمثال إبراهيم أبو سنة وأمل دنقل وعفيفى مطر ــ ويذكر معهم فاروق شوشة . وحتى إذا ذكر هذا الجيل لا يعنّ لأحد من نقاده أن يتناول التجربة بالنقد ، وهو ما حدث بالنسبة للدكتور لويس عوض فى عدد الأهرام ٣١ نوفمبر ١٩٧٩ فإن محاولته لا تحتوى تجربة هذا الشاعر رغم ذكره له على أنه أحد ممثلى هذا العقد . وقد يكون لهذا أسباب كثيرة منها ، احتجاب الشاعر نفسه سنوات طويلة عن نظم الشعر بعد نشر ديوانه الأول (إلى مسافرة) بين عامى ٧٣/٦٦ ، وهى الفترة التى نشر فى نهايتها ديوانه التالى ، وهو ما أشار إليه فى تقدمته لأعماله الكاملة فى عرض تبريره لهذا الانقطاع ، فقال بان ذلك يعود إلى عدم « الإخلاص للشعر فى مراحل عدة من العمر » ، وقد يكون هذا أيضا نتيجة لطول احترافه للكلمة المسموعة أو المرئية فى وسائل الإعلام . مما يقرن الشاعر بالجهاز المرئى أو المسموع ربما على حساب عمله الإبداعى .

وتتعدد الأسباب ، غير أن النتيجة تظل واحدة ، وهى ، أن الشاعر يعد أحد (مظاليم) حياتنا الثقافية بما يتنافى مع قيمته كشاعر ، وقدرته كأحد (التراثيين) الواعين فى تناول العمل الإبداعى والتعبير من خلاله .

وقيمته كشاعر تعود إلى أسباب كثيرة ، بعضها ، يتعلق بأفراد جيله (فرادى) على المستوى الرأسى ، وبعضها الآخر ، يتعلق برسالة جيله على المستوى الأفقى ، كحلقة من حلقات مدرسة الشعر الحديث .

فلنر ، أولا ، دواعى تمايزه عن جيله ، قبل أن نتوقف ، ثانيا ، عند دواعى تمايز جيله عن الأجيال السابقة له أو اللاحقة عليه .

برغم أن الشاعر هنا كان أقل شهرة وحظا من زملاء الجيل الواحد الذى انتمى اليه ، فإنه كان أكثرهم حرصا على تراثه ، ووعيا بطبيعة معايشته لعصر ينتمى إلى عالم الحضارة الآتية من الغرب ، ومن ثم ، فإن التوازن بين (الأصالة) و(المعاصرة) لم يصل ، قط ، إلى درجة التأرجح ، وإنما احتفظ ، كما سنرى ، من تحليل بنية الشعر ، على حد أدنى من (الثبات) مكنه من تأصيل حركة الشعر الحديث من جهة ، وتأصيل التوجهات الفكرية لهذه الحركة فى عصره من جهة أخرى .

إن اهتمامه باللغة ، على سبيل المثال ، جاوز به موقف الجيل السابق عليه ؛ جيل صلاح عبد الصبور ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتى وغيرهم ممن كانوا يرمون إلى التساهل فى المفردات والولع باللغة الشعبية وقيمتها (العامية) أحيانا ، وتطريز هذا كله فى نسيج لغة شعرية جديدة . ومن هنا ، كان موقفه الأصولى يختلف عن موقف الجيل السابق عليه ، ويقتفى موقف الجيل الذى انتمى إليه ، من حيث الحرص على جوهر اللغة وجزالة نسقها ، قدر حرصه على جوهر الشعر ودلالاته .

وكما اتفق مع توجهات جيله كله على ضرورة العود إلى كوكب التراث ومعالجة ما ينتمى إلى عصرنا ، وإعادة صياغته ، كذلك ، افترق عنهم جميعا ، فى أنه ابتعد عن المغامرة الشعرية بكل عناصرها

الفنية (اللغة ، الصورة ، الموسيقا . . الخ) ؛ إذ ظل حريصا على هويته ،سواء بدا هـذا فى شعره أو فى لغتـه (الجميلة) فى وسـائـل الإعلام . . ويمكن أن نجازف بالقول بأن فاروق شوشة هو آخر صوت يغرد فى هذا العالم الذى افتقـد كثيرا من جماليات اللغـة ومكونـاتها الإيجابية فى الثمانينيات .

لقد افترق عنهم ، لا كأحد ممثلى جيل متميز ، وإنما ، أيضا ، كأحد شعراء هذا الجيل فى كثير من النواحي .

ولم يكن افتراقه من الخارج فقط ، وإنما كان من الداخل ، ولنر ، هذا من خلال عدة امثلة .

لقد اختلف عن محمد إبراهيم أبو سنة فى عدم التأرجح ، على سلم التراث ؛ لقد بدأ أبو سنة فى كتاباته الأولى مدافعا عن حركة الشعر الحديث ، منافحا عنها فى عنف شديد ، وما لبث فى كتاباته الأخيرة أن عاد إلى الشعر العمودى ، ثانية ، محتفيا به أكثر من ذى قبل ، وإن لم يقطع صلته بالشعر الحديث . غير أن فترة الشعر العمـودى لديـه شهـدت أوجهـا فى منـاسبـات عـدّة ، كـذكـرى شـوقـى وحـافظ (١٩٨٢) ، حين راح يلقى فى حماس شديد بقصيدة عمودية ؛ وهو ما فعله أيضا فى مهرجان المربد الأخير (١٩٨٥) ، فى وقت لم يعرف عن فاروق شوشة إغراق « فى الجديد أوتطرف » إلى القديم ، وإنما ظل يحرص على بنية القصيدة الحديثة حرصه على بنية الشعر التقليدية سواء بسـواء . وكثيرا مـا نلحظ حرصـه الشـديـد عـلى ثـنـائيـة (التفعيلة والعمودية) فى سياق قصيدة واحدة ، إلى جانب أنه لم يشايع أبا سنة فى (موضة) القصيدة النثرية التى بدت فى بعض الأحيان وسيلة للخروج من أزمة القصيدة الحديثة فى زمن المتغيرات ؛ فمن يقلب صفحات ديوانى ابى سنة (تأملات فى المدن الحجرية) و(رسالة إلى الحزن) ، يلحظ إدراج القصيدة النثرية ، فى وقت لا نعثر لفـاروق شوشـة قط ، على هذا اللون من الشعر ، حرصاً على الإيقاع العروضى النابع من النوتة (الخليلية) .

ومما يزيد من تفرد فاروق شوشة أنه لم يغال كشاعر معاصر آخر له ، مثل أمل دنقل ، فى الإغراق فى السياسة والرموز العقيدية التى راحت تقترب من المباشرة أكثر من التورية حين تعرض للقضايا العربية المعاصرة ، وهو ما أساء إلى أمل دنقل كثيراً ؛ فقـد حرص فـاروق شوشة على ان تكون إحدى دوائر التماس عنده القضية السياسية سواء فيما تعلق بمجتمعه أو بالقضية القومية أو العربية . غير أن المباشرة السياسية لم تستحوذ على اهتمامه كثيرا .

ورغم ما نجده فى شعر فاروق شوشة من هذه المسحة من الغموض الذى تبرره (الضرورة الفنية) فى أحيان كثيرة ، فانه يمكن القول بأنه غموض لا يمت بأية صلة لغموض عفيفى مطر الذى تزيد فيه مساحات المعنى إلى درجة ، يمكن القول معها ، بأنه ، يمثل قمة الغموض فى الإنتاج الشعرى المعاصر ، مما دفع بباحثة فى مؤتمر الإبداع الذى عقد بالقاهرة أخيرا (فريال جبورى غزول) إلى اثبات مدخل خاص (شبه منهجى) راحت تدرس فيه ظاهرة الغموض عند عفيفى مطر ، كما راحت تنقل القصيدة المراد قراءاتها قراءة أخرى ، (برمتها) .

ويرتبط بهذا كله ، أن فاروق شوشة الذى مضى مع موجة الزمن إلى السبعينيات ، لم ينتم إلى موجة الغموض التى اجتاحت العالم العربى حتى الآن .

فمن المعـروف أنه فى السبعينيـات راح أدونيس يلقي بظلالـه ، الكثيفة على أقطار كثيرة من أقطار العالم العربى ؛ فقد عُرفت موجة عـراقيـة (أدونيسيـة) كـانـت قـد بـدأت حـركتهـا الأولى فى نهاية الستينيات ، كما ظهرت موجة شعرية فى المغرب العربى ، وموجة تالية فى البحرين ، وموجة أخرى ترسخت إرهاصاتها فى مصر ، ثم تتالت الموجات (الأدونيسية) فى فلسطين ولبنان إلى غير ذلك . وقد تبنت معظم هذه الموجات أطروحات أدونيس فى تنظيره لعملية الإبداع بخاصة ، او وقعت تحت ظلاله البعيدة أو القريبة ، ومن ثم راحت تقلده تقليداً عشوائياً . وزاد من تخبط هذه الموجات واضطرابها حدة الانكسارات فى البنية السياسية والاجتماعية بـدءاً من هزيمـة ٦٧ ، ومرورا بكل انكسارات السبعينيات،ووصولا إلى هذا الـواقع الـذى نعيشه الآن .

إن الشاعر هنا لم يلق برحاله إلى أية جماعة سيريالية ، راحت ترى فى الغموض أو التجريب ، كما يسمونه ، وسيلة للتعبير عمّا يحدث فى العالم العربى . ومن هنا ، تتحدد قيمته فى مصر ــ على الأقل ــ فى أنه ظل منذ السبعينات ، بعيداً عن مناطق الاستقطاب ، التى كادت تنتهى بتجربة الشعر الحديث إلى طريق مسدودة .

ومهما يكن من اختلاف فاروق شوشة عن جيله أو اختلافهم عنه ، فإن هذا الجيل يستمد أهميته من موقعه الزمنى بين تيارين : أحدهما ينتمى إلى الجيل الأول الذى حاول الوصول فى مغامرة الشعر الحديث إلى صياغة شعرية متوائمة مع العصر ومعبرة عنه ، وثانيهما ، الجيل التالى له ، وهو الجيل الذى ما زال يتبنى كثيراً من أطروحات أدونيس وأصدائه البعيدة .

وهنا تتحدد قيمة فاروق شوشة بوصفه شاعراً ، وتتحدد قيمة الجيل الذى انتمى إليه .

١ ــ (ب) الجيل :

الجيل الذى ينتمى إليه الشاعر جيل كبير العدد ، يختلف فيما بينه اختلافاً كبيرا ، غير أن الكثير من خيوط هذا الاختلاف تذوب عادة فى نسيج واحد ، غير متنافر . ففى دائرة الستينيات نقرأ : مهران السيد وفتحى سعيد وبدر توفيق وأبو دومة وكمال عمارو ملك عبد العزيز ووفاء وجدى . وتتسع الدائرة العربية لتضم : سميح القاسم ومحمود درويش وممدوح عدوان وفايز خضور وسعدى يوسف وحسب الشيخ جعفر ، وغيرهم .

وتتسع الدائرة أكثر لأسماء تنتمى درجات التعبير الشعرى لديها بين مركز الـدائرة أو أحـد أقطابهـا البعيدة ، فـما هى أهم سمات هـذا الجيل . . ؟

إن هذا الجيل يستمد أهميته القصوى من عدة عـوامل لعـل من أهمها ، حرصه ، على (تأصيل) نتاجه بالقدر الـذى يمكن معه أن يحدث (تعصير) بنية الشعر العربى ودلالته ، بخاصة ، وقد بدا أهمية هذا ودلالته فى زمن الانحراف الذى لحق بـالقصيدة الحديثة منـذ الخمسينات .

لقـد رأينا الى أى حـد تهددت اللغـة الشعرية منـذ السبعينات باتجاهات جديدة سادت باسم (التجريب) أو (موضات الحداثة) او (الفتواحت التكنيكية الحديثة) . . إلى غير ذلك من المُسميات التى

تذهب إلى الحط من قيمة الشعر بمعناه الإيجابى ، بل إن بعضا من ممثلى هـذا الجيل راح يصيـح بأنـه (لا يمكن للشعـر الحقيقى أن يكـون جماهيريا) . والغريب أن هذا القول الذى يردده عدد كبير من الشعراء يكاد يسود الآن ، عن اقتناع ، أن الشاعر يدبج الكلمات السـامية والأفكار الخفاقة ، وما على القارىء إلا الهبوط إليه وليس العكس . ومن هنا ، عششت التجريبية الغامضة والقصائد المبهمة . . وتعالت نبرة (أزمة الشعر) . وقد كان من الطبيعى أن نشهد نتيجة لهذا ، وليس سببا له ، ندرة تأثير القصيدة المعاصرة فى وجدان الجماهير . وأصبحنـا ، فإذا بـالقصـة القصيـرة ، تتـربـع عـلى عـرش التعبير الإبداعى ، وتنتزع من الشعر تاجه الذى حرص عليه التراث العربى كله بعد ان كان الشعر هو (ديوان) العرب .

وزاد من خطورة الأمر أن النقد الجديد راح يعلن القطيعة التامة بينه وبين النص الشعرى من خلال مجموعة من الأحكام المغلقة دون مراعاة للواقع العربى ، بخاصة من دعاة (البنيوية) ، أو من دار على مقربة من مجالهم من الشكليين ، وضمن إجماع لا يوفر له غـير القول عن القصيدة بأنها قصيدة جاءت على غير ما جاء كـل شعرنـا السابق فى الغرب وفى الشرق ــ كما قال بلند الحيدرى ، فـالقصيدة لا تـطرح نفسها للشرح وأن إدراك أهميتهـا لا يتأتى عن الاحسـاس بمكونـاتها الداخلية ، وأنها بحث عن المجهول والمطلق ، وأنها إذ تهجر منطق النحاة وترفض رهبة الوضوح فلكى تدلف إلى « المخـاطرة بـالتعبير بواسطة اللغة البشرية للتعبير عنها » وما إلى ذلك .

لقد أصبحنا وإذا بنا أمام من يزعم بأن الذى يدرك أسرار لغة الشعر الجديد عليه أن يطرح عنه عاداته الفكرية ومعارفه ، ولكى يحب اللغة المباشرة ، يجب أن يتخلى عن مفاهيم الجمال والعمل الخالد إلى غير ذلك من الترهات التى تحاصر التطور الطبيعى لنتاج مدرسة الشعـر العربى الحديث .

ومن هذا وغيره ، يستمد شعر الستينات (أهمية قصوى) ؛ فهو ما زال « يؤصل » للتيار السابق عليه ؛ واللاحق له ، وهو ما زال حريصا على ألا يسكب رحيق القصيدة الجديدة فى متاهات الغموض وغابات التجريب والشعوذات اللفظية ، فى وقت ما زلنا نواجه فيه قوى داخلية وخارجية شرسة ، تحاول اقتلاع شمس الظهيرة من كبد السماء .

إن الحديث عن الأبنية الداخلية أو (اللاواعية) وحدها دون ربطها بعلائق النسيج الداخلى والدلالات الخارجية يصبح عبثا غريبا .

ومن هذا ، يصبح الحديث عن هذا الشاعر ، وهذا الجيل ، شرطاً أساسياً للدخول فى بواعث أزمة الشعر وما انتهت إليه .

١ - (ج) المنهج

لم يكن مفهومى النقدى ، قط ، هو توجيه الاتهام للنص ، أو ــ حتى ــ تفسيره ــ وحسب ، وإنما كانت محاولاتى ، دائما ، تنطلق من ضرورة وضع النص فى مكانة أولى ، وإرسال الحاسة النقدية فى مكانة تالية ؛ فالخطاب النقدى هو (قراءة تالية) تختلف عن القراءة الأولى اختلاف الشاعر عن الناقد .

إن هذه القراءة الثانية يمكن أن تتغير لدى كل قارىء . غير أنها تستمد وجودها من المحاولة الخاصة ، ومن طبيعة استخدام العلاقات الوثيقة داخل النص فى محاولة للتعريف بها . ومن ثم تكون محاولة كشف اللثام عن (شفرتها) بمثابة وضع اليد على بعض الملاحظات التى تُسهم ، مع غيرها ، فى استكشاف لغة النص و(رسالته) من خلال الأبنية الداخلية .

غير أنه يجب التشديد هنا على أن يكون الخطاب (النقدى) هنا خطاً موازياً (لا ثانيا) ، بمعنى ، ألا يذوب قط فى تضاعيف النص وفى ثناياه الداخلية ؛ وبشكل آخر ، فإن الفهم النقدى هنا لا يذوب تماما فى بنيـة النص ، وإنما تكـون له بنيـة (لا واعية) ، مستقلة ، عن النص ، تستطيع أن تجرى مع هـذا النص جدلية للفهم من خلال التفكيك وإعادة البناء بشرط مهم ، هو ، أن تكون الأدوات النقدية نابعة من الرؤية الذاتية .

إن للنقد هنا حلماً لا يتماس مع حلم الإبداع وإنما ـ سويه ، فى الوقت الذى لا يفقد فيه خصوصيته النقدية بأية حال .

وعلى ذلك ، حرصت على ألا أتمسك بمنهج خـاص من المناهـج النقدية ، كما لم أتردد فى تلمس بعض الأدوات (البنائية) ، فعمدت ألا أتوقف عند أية مدرسة يمكن ان أتحول فيها إلى إحدى أدواتها التى تكشف عن (النظام اللغوى) فى هـذا النص أو ذاك دون أن تحدد بواعثه ومساراته الحقيقية .

لقد اكتشفت بعد سنوات من الممارسة النقدية أننى أمارس الأدوات (البنـائية) دون وضعهـا فى (دوجما) التـطبيق الحـرفى ، وهـو مـا استنتجت معه ، أن حرص الناقد العربى فى التعرف على (البنائية) يجب أن يكون فى إطار الحاجة الإبداعية العربية ؛ ومن هنـا ، فإن إعادة النظر فى أدواتى ارتبط بإعادة النظر الذاتى إلى المنهج .

ومهما يكن ، فسوف أحاول أن أوجز مفهومى النقدى فى عدد من النقاط لكشف بعض رموز نصوص فاروق شوشة ، وسوف يكون هذا على النحو التالى :

(١) لم أتوقف عند منهج خاص بذاته سواء المنهج الأخلاقى أو الرومانسى أو النفسى أو الاجتماعى او الشكلى ، وإنما حاولت الإفادة من (جدلية) المدارس النقدية فيما أحاول قراءته من (نص) فأوليه عناية خاصة .

(٢) عرفت (البنائية) ، كما عـرفت التيار الأحـدث منها فيـما يسمى (مـا بعـد البنـائيـة) Deconstruction وبعض محـاولات الشكليين ، غير أننى لم أسقط أسيرا لأى منها قط ، فلم أتأثر كثيـرا ببارت أو سوسير أو كلر أو هارتمان أو غيرهم . . ومن هنا ، فإننى فى الوقت الذى أمنت فيه على مقولة المدرسة الجديده للنقد من أن النقد هو « هجر كل ماله علاقة بخارج النص وتركيز الاهتمام على العمل الأدبى ذاته » ، فإننى أوليت العناية نفسها للجانب الأخلاقى خارج النص بالقدر الذى أوليه أولية فى تحليل بنية النص من داخله

وهذا يعود إلى اقتناع خاص ، هو أن أى تحليل بنيوى من داخل العمل من طبيعة الرمز واللغة والصورة الشعرية والموسيقا وما إلى ذلك دون الاهتمام بالمضمـون أو تعدد بنيـة المعنى ، إنما لا يَرتبط بروح البنيوية الحقيقى ؛ إذ إن الاهتمـام بخارج النص هـو تحليل بنيـوى ضمنى أغفله كثيرا من عرفوا هذا النقد الجديد ، وهو ما يجعلنا ننحاز الى مـلاحظة الـدكتورة سلمى خضـراء الجيوسى فى مؤتمـر المربـد

السادس - الأخير - حين أكدت على عبث (البنيوية) وحدها ، فضلاً عن أن هذا التحديد يقوى الرأى الآخر ، من أن هذه (البنيوية) انتهى زمنها فى مكانها الأصلى - فرنسا - فإذا جاءت الآن فلابد أن ترتبط بالواقع العربى وتمتزج فيه ، لا تتعالى عليه وتتعامل مع مجرداته .

(٣) فى الوقت الذى لم آل فيه جهداً للبحث عن (الأنساق البنيوية) وعلاقاتها ببعضها بوصفها ضرورة ملحة فى الإطار الذى أوضحت . . فإننى ، لم أغفل ، بالتبعية ، الإفادة من بعض منجزات (البنائية) ومقولاتها التى تحرك النظرية محاولا الإسهام ، بالتبعية ، فى إنتاج النظرية الخاصة بنا .

(٤) حاولت الإفادة كثيرا من بعض اجتهادات أصحاب الفنون التشكيلية ؛ إذ رحت أبحث عن الأساليب الحكائية عند هذا الكاتب أو ذاك بما يكرس للبنيه الفنية ، ومن ثم ، آمنت ، بمقولة بارت ، بأنه يجب (حل الشىء لاكتشاف أجزائه والوصول من خلال تحديد الفروق القائمة بينها إلى معناها ، ثم تركيبه مرة أخرى حفاظاً على خصائصه التى توضح لنا أن أى تعديل فى الجزء يؤدى إلى تعديل فى الكل) - أبحاث نقدية - وقد كان هذا باعثا لى للبحث عن بواعث الصمت والكلام وكثير من الأشكال الفنية التى لا أستطيع تجاهلها .

(٥) جهدت كثيراً كى لا أتعامل مع مصطلحات غير نامية فى بيئتنا العربية ، ولم يطرحها الواقع العربى أو التراثى ، فالمصطلحات التى لم تكن نتاج تطور طبيعى انما ، هى ، بنت بيئتها ، وحين نطبقها على نصوصنا الإبداعية إنما يكون باستخدام العقل النقدى العربى فى الحكم على النص العربى . . باختصار تعاملت مع (البنائية) تعاملاً جدليا بالمعنى الفلسفى ولا أزعم أننى حاولت تعديل مسارها إلا بالقدر الذى حاولت معه محاولة إذابة خيوطها فى نسيج النقد العربى وضرورته .

(٦) هذا المفهوم النقدى لا يرتبط باتجاه خاص ، كما لا يرتبط بما يمكن أن يسمى بنظرية (النقد المحايد) التى يمكن استخلاصها من كتابات سانت بيف ، فإذا كانت نظرية سانت بيف تعتمد على العلاقات النفسية لشخصياته التى يدرسها ، فإنها ، هنا ، لا ترتبط بغير النظر إلى العمل بوجهة نظر (شيئية) أو (باردة) تماما ، كما تنظر إلى العمل النقدى بحاسة نقدية تضع فى حسبانها كل النتاج النقدى لهذا الكاتب أو الشاعر .

وعود على بدء ، إننى فى الوقت الذى أوليت فيه النص عناية كبيرة مستفيداً ببعض أفكار (البنائية) ، فإننى لم أتعامل معه ، على أنه عمل (مغلق) يعبر عن مؤلفه أو عن عصره ؛ فكما هو واضح ، فإن النص الأول من هذا الاعتقاد (الاهتمام بالسياق والشفرة) يختلف عنه فى النص الآخر (إهمال السياق والشفرة) ، فإنه لا يمكن التعامل مع الجماليات وحدها للتدليل بها على تحليل نقدى واع لروح العصر .

وعلى هذا ، فإن (السياق) يعد أمراً ضرورياً لفهم (الشفرة) والوصول إلى مكنونها وإلى أسرارها . . وفى حالة فاروق شوشه ، فقد حاولت من خلال (العمل) لا (النص) ، فهم دلالات هذه القصيدة أو تلك .

وقد يكون من المفيد الإشارة فى هذه المحاولة ، إلى أننى اعتمدت على (الأعمال الكاملة) للشاعر التى تضمنت دواوينه الخمسة ، والتى صدرت بالقاهرة فى العام الماضى - ١٩٨٥ - ، فضلا عن بعض القصائد التى نشرت بعد تاريخ نشر الأعمال الكاملة ، وإن كانت قليلة ، ثم ضمنها الديوان السادس الذى صدر تحت عنوان « لغة من دم العاشقين » (يناير ١٩٨٦) .

٢ - البنية الشعرية

٢ - (أ) بنية الدلالة

سنحاول هنا استخلاص معنى خاص بنا من الشكل الشعرى الذى بين أيدينا ، ولن نزعم أننا نقوم بترجمة هذا العمل ، أو حتى تفسيره وإنما هى محاولة للخروج من حلم النص بحلم آخر ، نستطيع به الخروج من النص الأول بدلالاته ، أو التوصل إلى جملة من الأفكار التى يريد صاحبها إرسالها عبر العوامل التى تدور فى الغالب بين الشاعر والنقاد .

وإذا كانت البنائية تؤكد لنا أن العلاقة التى تكون عادة بين الشاعر وقارئه (المرسل والمرسل إليه) هى علاقة جمالية ، فسوف نحاول من خلال هذه العلاقة تكوين مفاهيمنا المستخلصة من البنية الداخلية ، ومن البدهى أن العلاقة الجمالية هنا ليست مقصورة على الشكل الصوتى أو البلاغى وحسب ، وإنما تسبقها دلالة البنية ذاتها أو (الرسالة) التى يمكن أن تتحول ، على غرار البنية الجمالية ، وإلى مستوى آخر للفهم أو للمعنى ؛ « فالمستوى الدلالى له شكل وبنية أيضا » ، كما يؤكد كثير من ممارسى البنيوية .

ومن هنا ، فسوف يكون سؤالنا الذى نحاول الإجابة عنه هو : ماذا يقول الشاعر ؟ أو ، ما هى الرسالة التى يريد إيصالها لنا ؟ وسوف تتداعى الإجابة على مستويين :

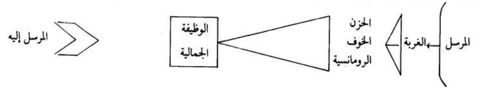
- المستوى الدلالى .
- المستوى الصوتى .

ولنبدأ الآن بالمستوى الأول

يدور مضمون البنية الشعرية أو (بنية التعبير الشعرى) عند فاروق شوشة على عديد من المحاور لعل من أهمها محور (الغربة) الذى تتعدد فيه التجربة الشعرية وخيوطها : الخوف ، الحزن ، الإحباط ، الضياع ، الألم ، الحيرة ، العذاب ، الرومانسية . الخ .

ويمكن أن يتحدد هذا النسيج فى (نظرية الاتصال) كما أوضح ياكوبسون Jakobson, R: Closing Statement: Linguistics and Poetics., p. 353

حول الرسالة التى تتعدد عادة بين (المرسل) و (المرسل إليه) ، وهو ما يصوره لنا هذا النموذج :



وإذا كان المرسل ، هنا ، هو (الشاعر) الذى يتقمص دور الشاعر السجين فى حزنه ، ودور « المتنبى » بالغد فى كثير من الأحيان ، فإنه يظل فى موضعه يئن بثقل لغته وقنوات التوصيل فى محاولة لتأكيد ما يريد إيصاله ، غير أن رسالته (الخوف/الحزن/الحلم) تمضى فى سياقات لغوية أُخرى تكشف عنها المكنونات الفنية المتعددة .

فلنر خطوط بنية الدلالة قبل أن نصل إلى بنية الشعر ودلالاته الفنية .

نستطيع توزيع سياقات التجربة الشعرية فى أكثر من دائرة ؛ فى الدائرة الأولى يمكن أن نلمح هذه الغنائية المميزة لدى الشاعر خلال السياق والشفرة فى ثنائية تجمع بين اثنين : (الحزن والإحباط) المعبر عنها فى هذا الجدول :

المرسل	الرسالة	المرسل اليه	الإحباط
الشاعر	الحزن	الحبيب : الوطن : الآخرون .	الألم الندم الغروب الخيانة الأرق النسيان المر الويل الليل الحلم الخ .

إلى غير هذا من المفردات التى تزخر بها أعماله الشعرية ، ونستطيع أن نرى لواعج الحزن أكثر خلال عنوانات القصائد بشكل أفقى دون ما هبوط إلى البنية الشعرية (إلى مسافرة/العيون المحترقة/لؤلؤة فى القلب/فى انتظار ما لايجىء/ الدائرة المحكمة) ؛ إذ يلحظ تدرج الحزن فى موجات متتابعة إلى عديد من المساحات التى يختلط فيها الحزن بالإحباط . .

غير أنه إذا كان الشاعر هنا عرف الحزن والإحباط ، فإنه عرف معهما ثنائية اخرى ، دلّت عليها الرنة الغنائية الحالمة ، إذ عرف درجات الخوف الذى انتهى به إلى حالة لا ترتبط بأسباب الخوف ، وإنما ، تنتهى ، فى السياق الجدلى ، إلى استشراف للواقع ؛ فالخوف أسلمه إلى حالة غير قائمة ، استطاع بها أن يجاوز هذا العالم القاتم للوصول إلى الشريط الفضى الذى ينتهى عادة به الظلام . فالاستشراف هنا يمضى فى علاقة سياقية مع حالة الإحساس العام التى تقترن بالغنائية ، وهى حاله سنصل إليها فى السياق الثالث .

إننا نستطيع أن نرى مساحات الخوف/ الاستشراف فى الجدول التالى :

المرسل	الرسالة	المرسل إليه	التنبؤ
الشاعر	الخوف	الحبيب : الوطن : الآخرون	الحلم ياويلنا تعقيب نهاية الطريق الخيال الاغتراب الجديد السقوط ما بعد السقوط الفخ دائرة محكمة الخ

وعلى هذا النحو ، نستطيع أن نرى فى قصائد فاروق شوشة حالة الغربة التامة التى تسيطر على كيانه ، وتتسرب من خلال وحدات قصائده الداخلية ، لترسم علاقات محددة لهذه الوحدات متمثلة فى كثير من خيوط التجربة الشعرية ، وهى تتوزع دائما بين الحزن والإحباط مرة ، والخوف من السقوط ثم السقوط الفعلى مره أخرى ، ثم اجترار الذكرى والألم والضياع فيما يفضى به فى نهاية الأمر ، إلى حاله رومانسية ، تتحدد عندها غنائيته المميزة .

ونستطيع أن نعثر على حاله (الغربة) منذ أول قصائده التى كتبها فى أول دواوينه الشعرية (إلى مسافرة) ؛ حيث كان يحيا حياة الغربة الجسديه (فضلا عن الغربه النفسية) بعيدا عن الوطن ، حين أمضى حقبة من عمره فى الكويت فى بداية الستينات ، وهى الفترة التى امتدت به بعد ذلك لتصل إلى آخر دواوينه فى أعماله الكاملة (الدائرة المحكمة) ، وما زالت تمتد بدوائرها البعيدة لتحتوى كل قصائده حتى الآن .

غير أن المساحة الواقعة بين الخوف الذى يُولّد الإحباط ، والإحباط الذى يولد البحث عن طاقة نور وسط الظلام القاتم ، هذه المساحة ، تتخلق ، فيها ، مساحة ، من الفعل الإيجابى الذى قد يحسب على الرومانسية لكنه لا ينتمى إلى ما هو مألوف فيها من الحزن والقتامة . . هذه المساحة يلحظ فيها ، بوضوح تام ، حالة الحلم الذى جلبه ليل الغربة وتداعياته ، وفى هذا الحلم يكون من الطبيعى على الشاعر أن يجد فيه ملاذه من هذا الواقع العربى الردىء إلى زمن عربى آخر (= داخل الحلم) :

لم أزل أرقب فجرا غارقا فى خاطرينا
ضمنا يوما ، وغنيناه ، فاهتز إلينا
عد لنا . . لا تنسنا . . فى شفتينا
لك نجوى ، وشكاوى ، ودموع
عد لنا أنت ولو غاب الجميع
أنت يا أول حلم . . وربيع (٨٢)

وعلى هذا النحو ، تتحول تجربة الشاعر الغنائية إلى معنى محورى

متتابع دائماً مع حركة الإنشاد على أكثر من ثنائية . إننا أمام ثنائية (الحزن والإحباط) وثنائية (الخوف الغارق فى خاطرينا) ، نلحظ أن كل وحدات التجربة الشعرية تمضى فى متوالية محورية لا تتوقف قط طيلة القصائد لتتشكل فى تتابع مستمر لا يتوقف قط كهذا النموذج :

١ ٢
١ ٢
١ ٢ ٣

وهنا يتبدى لنا مستويان فى تغيير البنية الداخلية عند الشاعر :

إن الحزن دائماً ، فى درجاته القصوى ، وفى واقع الشاعر ، سواء ستينيات الهزيمة ٦٧ ، أو انكسارات السبعينات ، يتحول ، إلى إحباط ، كما أن الحزن يساق إلى شىء مقابل للإحباط وهو التطلع إلى الغد ، وهو ما يبدو واضحا فى طبقات التجربة البعيدة ، إذ قد يخيل إلينا أن الشاعر هنا سوداوى أو رومانسى حزين كما نعرف الرومانسيين فى بلادنا ، غير أن محاولة التنقيب عما وراء السطح تصل بنا إلى معنى آخر من معانى القصيدة ، معنى ، عميق ، واضح مسنون ، هو ما يمكن أن نجده فى عنوانات الدواوين ، بل فى عنوانات القصائد : (تحت سماء رمادية/فلتنزل الستار/ضاع فى الزحام .. الخ) .

إن هذا المستوى السلبى القاتم ، هو ، بالتالى ، مستوى إيجابى ، يتمثل فى الحلم الذى تتعدد فيه عوالم الأسى والحنين والدموع ، لكنه يصنع فى نهاية المطاف (شفرة) التنبؤ بالكارثة الآتية ، ويضحى التنبؤ ، بالتبعية ، نوعاً من أنواع الحلم الذى يؤدى بالإنسان إلى إرادة حادة لصنع غد آخر يفترض فيه الخلاص ، ويفترش فيه الفجر بداية عالم جديد . فإذا افترضنا أن هناك تفاوتاً كبيراً بين الحلم والواقع ، فإن الشاعر يحاول ، هنا ، أن يجاوز هذا التفاوت باستشراف نتائجه عن طريق خلق واقع مختلف ، يمكن أن يخلو من هذه الدوافع التى تدفع إلى الحيرة ، وتؤدى إلى الكارثة المنتظرة .

إن هذا الواقع الفنى الجديد هو ما يستمد منه الشاعر عناصره الفنية ، وعالم التنبؤ الداخلى ، الذى هو من أول رسائل الفن وغايته .

وبدهى أن هذا الموقف يعود فى كثير من جزئياته إلى الموقف الرومانسى الذى انتمى إليه الشاعر .

ومن هنا ، نصل إلى عنصر ثالث من عناصر التجربة الفنية عند الشاعر ، وهو ، الرؤية الرومانسية ، التى تتحدد بها جملة عديد من علامات البنية الدلالية للمرسل .

إن الموقف الرومانسى الذى يولد الحلم فى فجر جديد ليس موقفا هروبيا أو طوبويا ، وإنما هو موقف إيجابى يتخذ أبعاده حين يجاوز الشاعر مستويية الأخرين (الحزن/الاحباط ، الحزن/الاستشراف) عن طريق إقامة هذا الواقع الجديد ـ الواقع الفنى ـ الذى يحلم به دائما ، وهذا الواقع الآخر ، الذى يقبع فى دخيلته ، إنما ، يمثل ، الرسالة الشعرية الحقيقية التى يجهد لإيصالها دائما .

الرسالة الشعرية الحقيقية التى يجهد لإيصالها دائما :

وهذا الموقف يخرج شاعرنا من دائرة الاتهام بالانكسار الذى يعرف به بعض رومانسى الجيل الذى انتمى إليه . وعلى الرغم من أننا نستطيع استشفاف هذه الرسالة من قصيدة واحدة ، فإننا بتتبع قانون الغنائية المجردة عنده يمكن أن نستكشف أبعاد هذه الرسالة من خلال كل قصائده الأخرى . إننا فى قصيدة مثل (لأنك الوطن) يمكن أن نتلمس رسالة الشاعر التى تتمثل فى قاع هذه التجربة . فعلى الرغم مما يواجهه الإنسان من غدر الوطن تنكره لأبنائه ، يظل ، هو ، الوطن .. إن المقابلة هنا بين ما يمنحه الوطن من عدم احتفاء ، والسقوط بالاختيار فى دائرة الحنين ، إنما هو قدر لا يظل قسما مشتركا لكل التجارب الرومانسية ، وإنما ، هو ، هنا ، يظل قسما مشتركا لكل تجارب فاروق شوشة . إن المسافرين يلقون من الوطن المراوغة واللامبالاة ، ومع هذا ، فإنهم ، لا يملكون إلا طاعة سيف الحنين الذى يسوقهم جميعا إلى أحضان هذا الوطن مرغمين ، يقول :

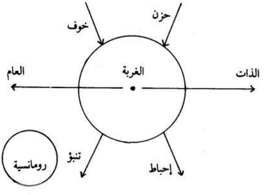
ها أنت فى وقفتك المرسومة المراوغة
لا تحتفى بهمّ ،
ولا تصدهم ..
تجمعوا أمام بابك الوصيد ذاهلين
وانفرجت شفاههم عن دهشة ونقمة
هل أخطأوا حين أتوا ؟
هل أحسنوا ؟
لا يعرفون
لكنهم برغم صمتك الثقيل يحشرون
تموج فى عيونهم دوائر الحنين
وحين تطبق الفخاخ حولهم يستسلمون
دون انتظار غاية لسعيهم أو حكمة !
ولست حانيا
كما توقع الغيّاب حين يرجعون
أو حافلا بالخير ،
مثلما تعوّد الآباء
حين كانوا يغرفون من عطائك الميمون
وسرك المبارك المكنون
من حول هدأة ولقمة
أو جامعا للشمل
عندما كنت مصلّى للجميع
ينحنون فى ترابك
ينتشرون فى شعابك
ويقسمون فى رحابك
بأن عهدك الوثيق لن يهون (٢٦٤)

إن هذا الديوان ، الأخير ، فى أعماله الكاملة ، يزخر بما يمكن أن نجده فى الدائرة المحكمة من حصار يقبض بيدٍ من حديد على جملة من العوائق التى تزيد الإحساس بالرومانسية القاتمة . ومع ذلك ، فإن الوصول إلى ذُرى الإحساس بطبيعة الحصار ، هو الوصول إلى ذروة الحلم الذى يصنع دائما (واقعا فنيا) آخر لا يشى باليأس بقدر ما يشى بالوجودية العقيمة . وعلى الرغم من أن الستينيات تميزت من غيرها بهذا الحس العدمى الآتى من ظروف « سارتر » ومجتمعه ، فإن الشاعر الذى ينتمى إلى عقد الستينيات لا ينتمى ؛ بالضرورة ، إلى عالم الكآبة الحزين ، بخاصة ، أن رداء شعره يمتد حتى يصل لزمننا الآن فى الثمانينيات .

إننا نتلفت حولنا فى هذا الديوان الأخير فلا نعثر إلا على « الأشجار

عارية من الخضرة ، والأصوات المكسوة بالقبح ، والوجوه الكليلة العاجزة . . . » . غير أننا فى هذا كله لا نخطىء رفيف الرومانسية الذى يقبع ، دائما ، وراء هذا الواقع .

وعلى هذا النحو ، نتبين هنا ، دون مجهود كبير ، أن الرومانسية ، هى ، الرداء الشفيف الذى لا يخطئه قارىء قط فى قصائد فاروق شوشه ؛ وهى ، رومانسية تمثل الغُربة أحسن تمثيل ، وتستحوذ على مركز الإبداع الشعرى بالشكل الذى يمكن أن نرى فيه هذه التجربة :



ونستطيع الاستدلال على عناصر هذا النموذج من قصائد فاروق شوشة التى تشكل وحدات التجربة الشعرية عنده . وكما نرى ، فإن (الغربة) هى نقطة المركز الأولى التى تمضى من خلالها بقية الخطوط التى تكمل معها حركة السياق الداخلى . . فبينا تؤكد السياقات الثنائية (الحزن/الإحباط ، الخوف/التنبؤ ، دائرة الرومانسية) ، فإننا نستطيع الخروج من هذا بأن نرى نهاية السياق ، أى ، تلك الرومانسية التى تمثل فى السياق الأخير موقفا إيجابيا ، تتراسل من خلاله رؤى المرسل إليه سواء تحددت بين الذات أو العام .

وقد يكون من المفيد أن نشير بعد هذا ، وبشكل خاطف ، إلى بعض الصور الأسلوبية لنرى إلى أى حد يصل ضيق الشاعر وحيرته إلى درجة نستطيع ، من خلالها ، التقاط رسالته المحورية . إننا فى قصيدة واحدة مثل (الدائرة المحكمة) ، يمكن أن نجد هذا التكرار يتخذ سمت الضمير بما يشير إلى وظائف تؤكد الغنائية من الناحية الجمالية أو الدلالية فى آن واحد . . يتكرر الضمير مع تنوعه ليصل فى قصيدة واحدة إلى أكثر من خمس وثلاثين مرة على هذا النحو :

المقطع	التكرار
١	١٨
٢	٢٠

وعلى هذا النحو ، فإن الإصرار على تكرار الضمير بشكل يوحى بالإصرار على تأكيده ، إنما ، يوحى ، بذوب الشاعر فى الرومانسية ، التى تصل فى نهاية القصيدة الواحدة إلى أسلوب الاستفهام المكرر بما يفضى بنهاية البوح إلى مداه ، وهو ما يمكن مقارنته ببقية القصائد فى الأعمال الكاملة للشاعر ؛ فضمير المتكلم فى الشعر الغنائى هنا يظل أكثر الدلالات إيحاءً بتوصيل الفكرة والتأكيد عليها .

فإذا أضفنا إلى تكرار مجموعة الحروف والكلمات اللغوية تكرار البنية الصوتية ، وما يؤكده اتجاه الشاعر فى المدرسة الحديثة إلى إيثار التفعيلات (الصافية) بما يتواءم مع طبيعة التركيب التصويرى ، انتهينا ، إلى أن حالاته الغنائية تدعم بالكثير ، بخاصة ، أن التكرار الدلالى ، كما لاحظنا ، يستمر على وتيره (الغربة) وانتشارها فى أغلب قصائده .

فلنرجىء الدلالات اللغوية الصوتية إلى الوضع التالى لنرى كيف تتحول كثير من العناصر الجمالية إلى علاقة بين الدال والمدلول بما يضىء الخبىء من أعماق البنية الشعرية . فما هى أهم خصائص هذه البنية ؟

٢ - (ب) اللغة

من المعروف الآن أن لغة الشعر تختلف كثيراً عن أية لغة أخرى فى الأنواع الأدبية المعروفة/القصة والدراما . . الخ ، لأن اللغة الشعرية تحمل أكثر من مستوى ، كما تطوى أكثر من دلالة . . فهى عند «بارت» ، فى كثير من الأعمال الأدبية الشعرية ، تحمل حلماً منبثقاً عن طبيعة اللغة الشعرية ، حلما تتفاوت فيه الرموز والألفاظ والصور والكلمات المغسولة فى ترياق التجربة الفنية .

وحين نقول « لغة شعرية » نقصد بها هذه اللغة (الخاصة) التى قلما نجدها إلا فى التجربة الشعرية . فهناك فرق كبير بين لغة النثر ولغة الشعر اسهب فى شرحه كثير من علماء اللغة المعاصرين ، وربما كان أكثر التعريفات القريبة من الافهام أن نرى فى لغة النثر ، العادية ، لغة دالة مباشرة ، تحمل وظيفة إشارية . أما اللغة الشعرية المركبة ، فهى لغة جزلة ، ثقيلة المستويات ، تحمل وظيفة مجازية و(إيحائية) ، تثقل بالمعانى والصور والمرئيات التى تتعدد طبقاتها ؛ لتشير إلى المعنى (بخطاب) لا يمكن تقليده بأية حال ، بل لا يمكن إعادة (تنصيصه) من جديد قط .

ومن هنا ، تعددت تعريفات اللغة وأنساقها اللغوية عند اللغويين اليوم ، غير أنها فى نهاية الأمر ظلت تحمل الكثير من الدلالات المكثفة العميقة ، حتى قيل عنها إنها تمثل (الفن الكلى لكتابة الشعر) .

لقد تعددت تعريفات اللغة كثيراً ، غير أنها انتهت فى الشعر إلى تلك اللغة الخاصة التى تُثقل مرة بالتجربة (الغنائية) ، ومرة أخرى بالتجربة (الاجتماعية) ؛ فبينا تعود التجربة الغنائية إلى البوح الرومانسى الذاتى وما فيه من خاصية التعبير عن الحركة ـ الاجتماعية تعود إلى الوعى الجماهيرى وما فيه من خاصة التعبير عن الحركة .

ومن المستحيل هنا الاعتقاد بأن اللغة لا تمثل إشارات تعبر عن عمق الشاعر وتجربته الذاتية وحسب ، دون أن نربط هذا بالتطور الاجتماعى الفكرى فى زمنه وأحداثه الكبرى ، فمن العبث فصل هذا عن ذاك ، ومن ثم ، فإن التغييرات التى تحدث فى اللغة فى زمن معين إنما هى تغييرات تعبر عن الهوية القومية وتؤكدها .

وأكثر دليل على هذا ما طرأ على اللغة العربية مع بداية تجربة الشعر الحديث فى مصر ، بخاصة ، ومع بداية التطورات السياسية والاجتماعية الكبرى فى الخمسينيات ؛ فبعد أن كانت اللغة فى (المعجم الشعرى) ، قبل الحرب العالمية الثانية ، لا تخرج فى كثير عما أطلق عليه العرب (بالألفاظ الشعرية) ، وما حاول أن يطوره قليلا

عدد من الكتاب كتيمور ومطران والعقاد وغيرهم من خلال محاولات فردية أو جمعية ، فإن اللغة جاوزت هذه المفاهيم مع مجىء مدرسة الشعر الحر ؛ إذ « قربت لغتها الفنية بينها وبين الواقع بمستوييه : المادى والثقافى . فالواقع فى لغة الشعر الحر ليس واقعاً واحداً على الإطلاق ، ولكنه واقع مادى يتناول مفردات الظاهرة الوجودية للمنطقة العربية بأسرها » كما يقول محمد أحمد العزب فى كتابه : ظواهر التمرد الفنى .

وقد حاول شعراء الجيل الأول فى مدرسة الشعر الحر التصدى لقضية اللغة فى أثناء ضغط المؤثرات الاجتماعية والسياسية ، منذ الخمسينيات ، على وجداناتهم ، ومن ثم ، ففى زحمة التجديد والتغير على مستويات كثيرة استعار رواد هذه المدرسة ألفاظ معجمهم من الواقع دون ترو ، فإذا بلغة هذا الجيل تجنح إلى « التكثيف والغموض ، واستعمال الألفاظ المفردة فى مناطات تعبيرية لا تمت إلى وضعيتها القاموسية ، وألفاظ مالت إلى نفى بعضها بعضاً ليس فى السياق أو البيت أو الفقرة فحسب ، وإنما ، فى الجملة الواحدة . . » .

وإذا كان كل تجديد هو نقيض الخروج على لغة القديم ، فقد وقع أفراد هذه المدرسة مضطرين فى ربقة الهبوط باللغة العربية إلى مهاوى الألفاظ الدارجة فى كثير من قصائدهم . . . وباستثناء بدر شاكر السياب ، قلما نجد شاعرا حاول أن يحرص على لغة القاموس الكلاسى بشكلها التراثى المعاصر ، أى ، بالشكل الذى يطور به لغة الماضى ويعمقها فى (جسد) النص المعاصر ، على حد قول بارت ، حين رأى فى النص (جسداً) ، ولم يكن عجبا أن نجد أنفسنا أمام عدد كبير من أولئك الشعراء الأول يتحولون حثيثا نحو الانفصام التام عن أصول المفردات التراثية فى تاريخنا العربى . ولعل أكثر هؤلاء استخداما للألعاب الشكلية فى اللفظة ، والهبوط بها إلى آفاق اللغة المحكية أو اللهجة العامية فى الشارع ، كان صلاح عبد الصبور وعبد الوهاب البياتى فى محاولة للاقتراب من الجماهير فى فترة التحولات الحادة فى تاريخنا . وعلى الرغم من أن عبد الصبور نفسه أقلع عن هذه اللغة فى الفترة الأخيرة من حياته ، وعاد للحفاظ على جوهر اللغة ومفرداتها التراثية النقية ، فإن لغة « القصيدة ــ الأفيش » كما يطلق عليها طغت على شعرهم حينئذ .

« والقصيدة ــ الأفيش » ، باختصار . . عبارة عن (كولاج) لقصاصات الصحف وإعلانات اللوحات التشكيلية والتشكيلات اللفظية المتباينة ، وقد عرفها الغرب منذ «إليوت» بخاصة فى (الأرض الخراب) حين تكررت فى مقطوعة واحدة من هذه القصيدة ثمانية ألفاظ تنكرها القصيدة العربية بخاصة مثل (التايبست والشاى وعلب الصفيح والغسيل المنشور والأطقم الداخلية والجوارب والشبشب والمشدات) ، وما لبث « القصيدة ــ الإعلان » ان عرفت فى قصائد مايا كوفسكى ، وإن كان قد عالج القصيدة فى سياق الثورة الشيوعية . ثم عرفنا بعد ذلك كثرة ممن عرفوا هذه الظاهرة وحرصوا عليها من أمثال أبوللينير الذى كان كثيراً ما يستخدم الجمل المبتذلة فى السياق الشعرى ، وأيضا كلاً من بروتون ولوتريامون ثم أراجون بخاصة . . والهدف من هذا كان انحناء للعقيدة الواقعية فى الغالب ، بهدف الاقتراب من لغة المنشورات التى تُقرأ ، أو تُقال بصوت عال .

وما لبثنا أن عرفنا هذه الظاهرة وقد شاعت فى قصائد صلاح عبد الصبور ، وخصص لها الحديث فى اللوحة الخامسة من كتابه (حياتى فى الشعر) ، ليتحدث طويلاً عن جسارة إليوت الشعرية ، وما لبثت الظاهرة ان انتشرت لدى شعراء جيله وامتدت بعدها لعديد من الشعراء الآخرين حينئذ .

وقد تناولنا هذه الظاهرة فى موضع آخر بتفصيل أكثر ، وكل ما يهمنا فى هذا الصدد أن نؤكد أن لغة (القصيدة الأفيش) ، هذه ، ليست كلها شراً مستطيراً كما يحاول أن يصورها المتشددون من الكتاب والنقاد العرب ؛ فقد يمكن أن تُستخدم استخداماً يقرب بينها وبين لغة التراث ، لا الهبوط بها إلى اللغة المستعملة ، اليومية ، بما يبعد بين اللغة اليومية عن اللغة الشعرية ، التى تستمد جذورها دون شك من لغة التراث وإيحاءاته العميقة فى الوجدان العربى .

إن لغة القصيدة « الأفيش » ، بهذا الشكل ، تضعف من متانة اللغة العربية وجزالتها ، ومن ثم ، من إمكانات التعبير المعاصر فى لغة مُحملة بإيحاءات الحاضر ودلالاته .

ومع هذا ، ربما يشفع للرواد الأول فى هذا الاتجاه هذه (الشطحات) ، وجودهم تحت تأثير المذهب العقيدى الذى حاولوا به (وسرعان ما نبذ فيها بعد) التعبير عن كثير من القضايا المعاصرة لهم ، والاقتراب ، أكثر ، من لغة الناس ، فى محاولة ، للتأثير فيهم . غير أن الأفراط فى هذا لا يبرر الهبوط إلى أسْر النثرية بأية حال ؛ فالكلام غير اللغة الشعرية ، ولغة الحديث اليومية غير لغة الإيقاع الشعرى بما يحمل من رسالة أو شفرة .

إذن ، فنحن أمام جيل يختلف عن الجيل الأول فى المدرسة الحديثه . ونحن أمام محاولات لغوية تعمل على عدم الانفصال عن نبع الفصحى ، وعن شرايين الوعى القومى فى تاريخنا العربى .

ولقد كان علينا أن نظل فى انتظار جيل أخر يحاول أن يسلك مسلكا جديداً فى تلمس وسيلة التعبير ، ولم يكن ليطول انتظارنا كثيرا ، فإذا بنا أمام هذا الجيل الذى يحاول الآن أن يعيد للغة العربية كبرياءها ووقارها الحى .

هذا هو الجيل الثانى الذى يُعدّ فاروق شوشة أحد ممثليه . إن محاولات الجيل الثانى تستمد أهميتها من بواعث كثيرة ، لعل من أهمها ، أننا إذا كنا نسلم بأن اللغة ليست غير نسق واحد من الأنساق المتعددة للعلامة (أنساق الصور والأصوات الموسيقية . . الخ) ، فإن اللغة تظل أهم هذه الأنساق التى يؤكد من خلالها الشاعر ما يثقله من هموم فى مرحلة حرجة من تاريخنا العربى .

وبدهى ، أنه إذا كانت تغييرات نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات فى مصر والعالم العربى أحدثت هذه الانكسارات الكثيرة التى تحولت من الواقع الاجتماعى والسياسى إلى الواقع الفنى والإبداعى ، فإن الفترة التالية - فترة الستينيات والسبعينيات- شهدت أكثر الانكسارات وأحدّها فى بنيه المجتمع العربى . لقد شهدت انكسارات لم تعرفها الذاكرة العربية على مدى تاريخها كله فيما يتمثل فى هزيمة ٦٧ .

وإذا كانت الفترة الأولى قد أحدثت هذا الانهيار فى تغيير البنية المحلية ، وأحدثت - على المستوى الشعرى - الانحياز إلى لغة الحكى

الشعبى ، فإن الفترة التالية التى أحدثت انكسارات أكثر وأعمق ، أحدثت انسحابا إلى شرنقة الذات والوعى بالنسيج الذى تكون منه (الهوية العربية) ، فـزادت نزعة التعبير بالكلمات الإيجابية ـ لا السالبة ـ وعاد البحث فى الوجدان التراثى عن وسائل تجديده وتأصيله .

وباختصار ، لقد أدرك شعراء الموجه الثانية أن اللغة لم تعد عملا فرديا أو ـ حتى ـ عقيديا ، وإنما دخلت فى مضمار المجتمع . كما أدركوا أن اللغة أو إيحاءاتها تعيش فى الوعى (الجمعى) كما قال بارت ، أو اللاشعور (الجمعى) كما أكد يونج ، أو كما ردد عدد كبير من علماء اللغة والاجتماع من أمثال دوركهايم وسوسير ، ومن جاء بعدهما من كتاب البنائية خاصة فى فرنسا فى الخمسينيات . ومن هنا ، أدرك شعراء هذه الفترة التى يمكن أن نطلق عليها فترة الثلاثين (بين الستينيات والتسعينيات . .) ، أن اللغة تحمل عمق الموروث الأدبى . وإذا كان شعراء الجيل الأول قد أدركوا أنهم يقتربون من الجماهير حين تلمسوا اللهجة العامية ـ الشعبية ، فإنهم كانوا يعتقدون أن تلمس المستوى الأفقى دون الهبوط إلى المستوى الرأسى يمكن أن يحقق أقصى درجات التأثير ، مما كان له الأثر السلبى فى محاولاتهم ، ولنقترب أكثر من شعراء الستينيات .

لقد عرف شعراء الستينيات فى مصر وسيلة التأثير الحقيقية أكثر من الجيل الذى سبقهم فلم يحاولوا الاقتراب من اللغة العامية قط ، واستنبطوا لغتهم الجديدة من براثن القديم . ولم يكن الاختيار أو إعادة الصياغة ضربا من النقل أو الوصل ، وإنما تم بوعى شديد من أجل (تعصير) اللغة العربية بالقدر الذى يتم به (تأصيل) هذه اللغة . وأبلغ دليل على هذا أن فاروق شوشة تغلب على لغته الشعرية مسحة تراثية عامة نجدها فى أكثر من عنصر من عناصر التجربة الشعرية ، فهو يعرف جيدا أن اللفظة تستمد أهميتها وقيمتها من سياقها وليس من كونها لفظة مجردة لا يمكن أن تؤدى غرضا منفردا ، وهذا يترجم الاتجاه الذى يذهب إلى أن اللغة العربية هى لغة نقية تراثية غير مكررة قط ، وهى لغة تحمل آثار المتنبى وأبى العلاء ، لكنها بالضرورة ، ليست هى لغة المتنبى وأبى العلاء قط ؛ إنها تحمل روح التراث ، ولا تحمل سمة خاصة من سمات أحد ممثليها . وهذا كله يمكن أن نجده فى هذا المقطع :

أواه من بعد الديار واستحالة المزار
يا أيها المسافر الوحيد قف !
فالأرض غير الأرض ، والزمان خان
غادر الأحباب ،
صار الناس غير من عرفت ، فاسترح . .
تداخلت مواكب المودِّعين ، والمشيعين ،
والمنافحين عن بقاء لحظة من المرح
قد آن للعجلان أن يطامن الخطى ،
ويسترد من ذماء نفسه بقية مضعضعة
فليس فى نهاية الطريق غير هوة الأسف
وللغريب أن يئوب بعد رحلة الشتات والدمار
مغامرا ، بلا هدف
قد آن للظلام أن يبدد الأسداف عن صدورنا
ويرتحل
مشيعا بألف لعنة
وألف طعنة تدمى بها الأكف ، ترتجف
ويقبل النهار (٣٤٩)

ويلاحظ أنه إلى جانب ما فى هذا المقطع من سهولة فى المفردات ، يلاحظ ، أيضا ، أن اللغة القديمة لم تبتذل ، كما لم تتهرأ بتحميلها لألفاظ عصرية تنتمى إلى اللغة المحكية أكثر من اللغة الفصحى الرقراقة ، فضلا عن الروح (الجماعية) التراثية . ولم نعد فى حاجة إلى تذكر دعوه عبد الله النديم ـ ضمن ما دعا إليه ـ إلى الخلاص من هذه الألفاظ التى تحاول أن تعتدى على حرمة العربية ، كما لم نعد فى حاجة إلى أن نستشيط من الغيظ لمن يدعو ـ كما هو الحال فى بداية هذا القرن ـ إلى إخراج معاجم بالعامية لفهم اللغة الدارجة .

إن هذا المقطع يمكن أن يضيف إلى أفهامنا عدداً من الألفاظ المغسولة فى وجدان الشاعر الواعى وتجربته الحرى ؛ إذ يلاحظ أن هذه الألفاظ ، التى لا تتكرر ، قط ، تكررّ فى غير هذه القصيدة ؛ وهى ألفاظ تزيد دائرتها وتمتد مساحاتها كلما خرجنا من قصيدة إلى أخرى من أمثال (المزار/المنافحين/العجلان/يطامن الخطا/دماء/الأسداف . . الخ) .

إذن ، فاللغة ليست قاموسية محددة ، وإنما ، هى ، شعرية ، متقلة ، تكتسب قيمتها مما يجرى فى (سياقها) من خلال الألفاظ المتواترة ، ومن حيث هى وسيلة يتحدد فى (شفرتها) جسر اللقاء بين المرسل والمرسل إليه ؛ وهو ما يتم خلال الوعى بطبيعة اللغة العربية بخاصة ، ما تمثله من عبارات بليغة ما زالت تتميز عن غيرها من اللغات ، فضلاً عن الزخم الحى الرقراق ، فتلتئم الألفاظ لتشكل مزيجا من التراكيب اللغوية ، والوحدات الشعرية ، والأحاسيس المركبة التى تنقل رسالة الشاعر .

ويستطيع فاروق شوشة من خلال هذا كله توظيف لغته بشكل أفضل من خلال إمكانات اكتسبها من سعيه الدائب إلى التراث ومعايشته معايشة واعية ؛ إذ تُلحظ عنده عناصر أخرى مثل تنوع الجملة بين إنشائية وخبرية ، وبين اسمية وفعلية ، وبين حذف وإضمار . كما أن استخدام الشاعر لإمكانية التكرار فى أكثر من مرة جعله يوفق تماما فى تركيبة الجملة وإيحاءاتها ، فلنر هذا التمكن متسللا فى نسيج مقاطعه الشعرية :

(١) ـ تسافر ؟
ـ هذا زمان القرار
زمان الذين يروحون لا يرجعون
زمان الذين يقيمون لا يبرحون
زمان جميع النوايا ،
فعجّل وخل الطريق وراءك ،
إن الحبيب أمامك ، إن الظلال تُشير ،
الأصابع تمتدُ ، هذى المطىُ تسير ،
وهذى البطاح تسيل بأعناقها ،
وتدب الحكايا
ـ تظل قعيدا ؟

تسائل صمت الرمال ، تحاور صوت المحال ،

. . . . . .

(٢) هاأنت !
رقة كما النسيم ، وارتجافة تزلزل الخلايا
وشاطىء منوّر بدا ،
بدا وغام فى الضباب ،
غاب فى تلفت الأسرار والخفايا
قادمة ،
عاتية خطاك ،
بركانا يفجر الضلوع والحنايا
هاأنت !
والتقت ـ برغم عينها ـ أزماننا
تصادمت أقدارنا ،
تناثرت جسورنا شظايا
ولم تزل عيوننا الغريبّة الأطوار ، تثقب الظلام
تقتفى سبيل كوة إلى النهار ،
تلطم الجدار
وتلتقى مهزومة فى صفحة المرايا ! (٣٤٤)

والملاحظ أن الشاعر هنا كرر فى المقطع الأول لفظة (الزمان) أربع مرات فقط ، كما راح يكرر فى المقطع الثانى ضمير المخاطب (ها أنت) مرتين . ونستطيع أن نرصد المحور المتوالى لألفاظه المكررة ، ونضعها فى سياق التركيب اللغوى لنرى ، إلى أى حد ، كان احتفاؤه باللفظة وجزالتها .

وقد يكون من المفيد أن نتوقف أكثر ، عند عنصر آخر من عناصر التجربة الفنية فى اللغة ، وهو عنصر (الضمير) ودلالته . هذا العنصر يرتبط بطبيعة (الخطاب) الشعرى عند الشاعر . فمن الملاحظ أن تكرار ضمير (الأنا) هو الغالب دائما على الروح الغنائية ، فتتحول تلك الروح الغنائية إلى علاقة حميمة بالوظيفة الانفعالية التى يتميز بها الشعر الرومانسى بخاصة ، غير أن القراءة الثانية (للخطاب) الشعرى تؤكد لنا على أمرا آخر ، هو تداخل ضمير (الأنا) بضمير (النحن) فى مجال السلوك الرومانسى ، ويتحول الخاص إلى عام ؛ الذات إلى خارج الذات الفرد والوطن ؛ الشاعر والهم الاجتماعى . وكثيراً ما يضيع أثر ضمير (الشاعر) فى ضمير (الجموع) ، حتى يتحول ضمنيا إلى جزء من الكل ، يعبر عنه ويحمل خصيصته .

وإذا كانت الرسالة الشعرية عند الشاعر يصعب فيها الفصل بين الداخل والخارج ، فإن الضمير ، فى الحالتين ، يعبر عن موقف واحد ، وعن استجابة ثابتة للهم الإنسانى عبوراً إلى الهم الوطنى .

وهنا ، يتساوى عندنا أن نقرأ قصيدة تبدأ بهذا الضمير :

منخلعاً عن كونكم أطير
عن وجه هذا العالم الموغل فى الغرابة
لو كنت شاعرا فى غير هذا العصر والأوان
لا تأدت فوق عمامة أو قبعه
و . . . . (١٥٤)

أو يتساوى عندنا أن نبدأ قصيدة أخرى بهذا الضمير :

من صميم الويل ، من جوع الليالى العاريات
نبتت دمعتنا . .
ملحا ، بقايا من فتات . .
فورة تغسل أحزان الزمان . .
تمسح الرعشة عن أهدابنا (٢٠٢)

فعلى حين تدور لأولى حول الضمير الواحد ، تدور الثانية حول الضمير الجمعى . وكلاهما ، الضمير أو الجماعة ، يتضام فى ضمير واحد فى نهاية الأمر . وعلى هذا ، لا يخدعنا أن تتبادل الضمائر فى القصيدة الواحدة ، مثل هذه القصيدة التى يتداخل فيها الضميران ، التى جاء فى مطلعها :

تتداح خيوط الليل ، فتشرق طلعتك الوسنى
ياربى ! حقاً ما أبصر ؟
قد عشيت عيناى ولكن هاأنذا أتحسس دربى
أخطو
هذى عيناك تدلانى ، وتشدانى
عيناك النجم الثاقب ظلمة أحزانى
فأعاين بعد زمان القهر شعاعات الفجر الأسنى
. . و) . .
لو نسأل الزمان ، ما الذى يقوله الزمان
ونحن أدرى بالذى نصوغه فى كل يوم مرة ومرتين

ومن هنا ، فإن تنوع الضمائر بين المتكلم والمخاطب والجمع يمكن أن تمثل جميعها (سبيكة) شعرية واحدة ، تتباين فيها نقوش التعبير الفنى وجمالياته . .

فلنجاوز روح (التأصيل) اللغوى إلى روح دراسة (التأصيل) فى الصورة الشعرية بما فيها من مجاز واستعارة حركة فنيّة وما إلى ذلك .

٢ - (جـ) الصورة الشعرية :

لأن الصورة من أهم سمات اللغة الشعرية ، فإن الاهتمام بها يتباين بين القديم والجديد . غير أنها فى جميع الحالات لم تعد مجرد تفصيلات شكليه فى القصيدة ، وإنما ، أصبحت تسهم مع غيرها فى تأكيد المضمون وتفسيره من خلال العلاقات الداخلية .

ولا يمكن قط تصور أية صوره تحمل بعداً واحداً من أبعاد التعبير القيمى للشعر ؛ فالتعبير المباشر يظل ناقصاً مالم يتطور معه التعبير الإيحائى الذى يتولد من جملة المرئيات التى تصنع الصورة .

والمتتبع لحركة الشعر الحديث منذ بداياتها فى الخمسينات ، يلحظ ، مدى الاهتمام الكبير بالصورة التى تمثل بعداً حيوياً فى بنية الشعر . غير أن هذا الاهتمام بالصورة ــ كاللغة ــ تلوّن بتجربة جيل الرواد وارتبط بتطوراتهم . ويمكن أن نجازف بالقول بأن الجيل الأول ، فى المدرسة الحديثة ، وقع فى أسر السهولة والتبسيط فى صياغة الصورة . فكما حاول شعراء هذا الجيل تبسيط اللغه إلى درجه تنال من طبيعة الصياغة وكيانها ، كذلك ، حاولوا الهبوط باستعاراتهم إلى قاع التعبير الشعبى . وكثيراً ما نجد صور عبد الصبور والبياتى تقترب من النثرية الفنية إلى حد بعيد .

وإذا كان النقاد يعيبون على الصورة فى الشعر العربى القديم أنها تقترب من الصورة ــ (الحسية) والتعبير المباشر ، فإن جيل الرواد هبط إلى أسر السهولة . وفيما عدا بدر شاكر السياب ، يمكن أن يعمم هذا الرأى على شعراء الجيل الأول كله . أما شعراء الجيل التالى ، حيث جدُّد فى تطور الصورة واستخدامها ، فقد حرصوا على أن تأخذ الصورة أبعاداً مغايرة تماماً . فبعد أن كان شاعر الخمسينيات يصطنع البساطة ويؤثرها ، راح شاعر الستينيات يرى فى الصورة الشعرية انعكاساً للواقع ومرآة له ؛ فلم يكن ليسمح للصوره فى هذا الوقت بأن تختلف عن التجربة المعيشة ، أو تقع فى أسر الأيديولوجية والعقيدة السائدة .

لقد حرص فاروق شوشة هنا ، على سبيل المثال ، على أن تكون الصورة انعكاساً صادقاً للتجربة التى يحياها فى الوقت الذى لا تكون انتكاساً لعالم التراث وعبقه القديم ، لقد حرص على أن تكون الصورة بسيطة أو مركبة طبقاً للتجربة التى ينقل منها والعالم الذى يمثل أحد شخوصه ، لم يعد النقل عن هذا العالم بطريقة (الطبوغرافيا) ولكن بطريقة (الإيحاء) حسب الواقع والرؤية المنبثقة منه ، لم تعد الصورة من الاستحالة بحيث لا تصور كما هى ، وأنما أصبحت استثارة لحالة وجدانية خاصة لا يمكن الوصول إليها بطريقة أخرى ، إن الشاعر هنا لا يحاول ان (يرسم) ، كما إن الشعر لم يعد(رسماً)مزركشاً ، وكذلك لم يعد البيت الشعرى (نغمة موسيقية) مفردة ، لقد أصبح محور المعنى الشعرى تجاوز اللغة الدلالية إلى اللغة الإيحائية ، وهو عبور يتم عن طريق الالتفاف خلف كلمة تفقد معناها على مستوى لغوى أوَّلىّ لتكسبه على مستوى آخر ، وتؤدى ، بهذا ، دلالة ثانية ، لا يتيسر أداؤ ها على المستوى الأول (صلاح فضل ، البنائية ، ١٩٨٠) .

لقد جاوز جيل فاروق شوشة الصورة الحسية فى الشعر القديم ، والصورة البسيطة فى الشعر الحديث ، إلى الصورة المركبة المعبقة برائحة التجربة ؛ إذ إن العالم المعيش زاد تركيبه بما طرأ عليه من أحداث عاتية على المستوى الاجتماعى أو السياسى .

وهذا لا يعنى أن الصورة عند الشاعر اتخذت لها طابعاً مختلفاً عن الصورة فى الشعر العربى ، إذ شملت الصور الحسية والمادية والمعنوية ، غير أنها تفردت بكيفية خاصة ، لا تعود إلى التجديد بقدر ما تعود إلى البحث عن دلالات تعبيرية تتواءم مع العصر ولا تختلف معه . وهذا يعنى أن الصورة عند فاروق شوشة تميزت بسمات خاصه يمكن ترتيبها على النحوالتالى :

(١) ارتباط الصورة الشعرية بالواقع ارتباطاً وثيقاً ، فلا يمكن أن نجد صور الشاعر تؤدى وظيفة غير وظيفة البوح الغنائى خاصة
(٢) زيادة الصور (المركبة) بخاصة ، التى تبدو عليها سمات الإفراط فى تلمس التفريعات وهى لا تزيد فى الرؤية الأخيرة عن تفريعات فى إطار التركيب وضرورته ، وهى سمة تذكرنا بكثير من العناصر الحكائية والدرامية عنده .
(٣) تتسم الصورة بهذا النسيج التراثى الذى لا يفترق عن الصورة الحسية ولا يتفق مع الصور المعنوية ، أى ، محاولة الحفاظ على روح التراث .
(٤) ترتبط الصور عنده بعديد من السمات التى تزيد أو تقل حسب تحديد السمات الخاصة للشاعر ، فسمة مثل (تراسل الحواس) تقل حتى لا نكاد نجدها عنده ، بينما سمه مثل « المجاز » ، الذى عرف قديماً ، تزيد حتى لنعتقد أن شعره كله عبارة عن استعارة كبيرة .
(٥) اعتماد الصور اعتماداً كبيراً على التعبير والحركة أكثر من الخيال ، وعلى الحالات النفسية أكثر من الاعتماد على عناصر الطبيعة ودواعيها .

أما عن تفصيل السمة الأولى ، فإنه يندر أن نعثر على قصيدة لفاروق شوشة تخلو من مشاعر الحزن أو الخوف ، غير أن الحزن أو الخوف ، لابد أن ينتهيا إلى بعد ثالث من أبعاد التجربة الشعرية وهو أول هذه الأبعاد وأهمها . وهو ، بعد الحلم الإبداعى الذى يحول هذا الواقع إلى مساحة من الرومانسية التى يستشرف فيها أملا فى غدٍ مازال فى ضمير الشاعر .

وهذه الرومانسية التى ترتبط بالغنائية ارتباطاً كاملاً تتوسل بعديد من الأدوات والضمائر التى تحاول الولوج خلالها من عالم الغربة وقتامته . . باختصار ، فإن الضمائر هنا تصنع سياجاً يؤكد الصور المتابعة ويؤطرها .

والضمير الذى يغلب على عالم قصيدة مثل قصيدة (الرغبة المعتقة) يتجسد فى ضمير المتكلم/المخاطب ، ويتحدد خلال التكرار بما يتأكد به البوح الغنائى كما يتمثل فى هذا الجدول :

ضمير المتكلم	ضمير المخاطب
	موسقاك
	لغتك
	عطرك
كأنى	
أبحث	
أحتمى	
أرتمى	
أنتمى	
أنساح	
لى	أنت
	عيناك
كأنى	
جئت	
	بابك
	يداك
لى	
لى	يداك
	ترتجفان
	تستديران

ويلحظ هنا غلبة ضمير المتكلم قبل ضمير المخاطب ، وهو ما يوحى بدلالة التركيز على الذات وأهميتها فى القصيد الغنائى الذى يتأرجح دائماً بين المشاعر القائمة ، والذى يتأكد من خلال الرسالة الشعرية إلى (الحبيب/الوطن/الآخرون) ، أضف إلى هذا أن فعل الماضى يتداخل مع فعل الحاضر ليصنعا فى حركة متأرجحة بين الأمس واليوم ، هذه الصورة المتفائلة للغد . وهذا الموقف دائب الذهاب بين الماضى والحاضر ، الذى يتأكد من خلال حركة يظل هو الغالب على روح القصيدة ، بهدف الخلاص ، مع حركة البندول المستمرة بلا توقف ، إلى تحقيق نوع من الخلاص .

وبين تبادل الصور الزمنية والصوتية ، الدالة ، تدور عدة من الصور المركبة ــ تركيباً غنائياً ــ تكمل تفصيلات الصورة ؛ إذ يتنقل الشاعر بين الداخل والخارج مستخدماً الضمائر ، متبادلاً مكانه بين الأزمنة ؛ فهو يتوجه إلى الحبيبة متمثلاً فى ضمير المخاطب مستعيداً (موسيقاك / لفتك / عطرك) ، ومتستكيناً إلى (عيناك / موسيقاك / يداك / ضحكك . .) ، وهو ما يعنى أن استعادة صور الحبيبة يتم فى الوقت الذى يغلب عليه فيه روح الغربة وتداعياتها من مشاعر الحزن والخوف ، ولنر هذا فى مقطع آخر يمكن من خلاله تلمس جزئيات الصورة ، يقول :

فى زحمة الوجوه ، فى تعدد الوجوه والأسماء
لا تخطىء العينان وجهك المضمخ المنعم البهاء
فى زحمة الأنغام ، فى دوامة السكون والضوضاء
لا تخطىء الأذنان موسيقاك حين تستدير لفتتك
وأنت إيقاع ونبض كبرياء . .
فى زحمة الأنفاس فى تماوج الظلال والألوان
لا تخطىء الأنفاس ، عطرك الفريد فى النقاء
وأنت سحر باهر ونشوة افتتان (٢٦٦)

والقصيدة طويلة ، غير أن أكثر ما يلاحظ فيها ازدحام هذه الصور الآتية من رحم الغربة . وهذا التقابل الذى نلمحه بين الصور يؤكد لنا حرص الشاعر على إخراج شحنته الانفعالية بين الواقع والذكرى، حيث يعيش فى زحمة الوجوه وتعدد الأسماء ولا يعثر على الوجه المضمخ المعطر ، وحيث يعيش بين أنغام الكون وزحام ضوضاءه ولا يعثر على هذه الموسيقى المميزة ، أو هذا الإيقاع الخاص ، إلى آخر هذه الصور التى تتتابع لتدخل سياق زخم اللحظة الشعرية .

غير أن الشاعر فى نهاية المطاف يمضى أكثر فى تأكيد الغنائية المتفائلة ؛ فهو لا يتوقف عند حد تبادل الصور أو الضمائر أو الأقنعة وحسب . . وإنما ، يشترك من آن لآخر ، مع حبيبته كى لا تبدو غنائيته قاتمة ؛ فمن الملاحظ أن ضميرى المتكلم والمخاطب يتجاوران معاً فى كثير من القصائد ، ولا يلبث أن يتداخل معهما ، بالفعل أو المجاز ، الضمير الثالث ــ الجماعه ــ ، فمن العبث أن يظل الشاعر سادراً فى غيه ، حريصاً على نغماته ، دون أن يعى عيون محبوبته ، ليشكو فيها ما يجد . إننا فى نهاية المقطع الأول نقرأ :

تسحّ فى عيوننا على المدى ضياء
وتسكب الأشواق فى أعماقنا . . نداء . .

وبعد الإيغال فى مشاعر الغربة وسراديبها ، نلهث فى نهاية القصيدة وراء خيط من النور يراه كالفجر الطالع ، كما رأينا من قبل ، ويراه أحياناً أخرى كهذا الحلم الذى يمتد إلى الوراء ليتحدد التاريخ والحاضر ، ليتحدد الواقع والمستقبل ، ليتحدد أكثر هذا الحلم المشروط دائماً بالبحث عنه والعمل من أجله ، يقول :

أحلم ان تطيحنا رغبتنا المعتقة . .
من ألف عام وهى تنقر الجدار ، دون جدوى ، تنقر الجدار
حبيسة فى القاع من عيوننا المحترقة
وفى ظنوننا المعتقة
مسلوبة الرنين والصدى
عارية لم تستتر ، لم تصطنع إزار
قد آن للغليل أن يرْوى
وللغريق أن يصارع التيار
قد آن للسجين أن يفك من قيوده وينطلق
كأنه إعصار
مادمت لى . . مادمت لى
فأجمل الأشياء أن نصارع الأقدار (٢٦٨)

وعلى هذا النحو ، تتعدد الضمائر عند الشاعر ، كما تتعدد الأزمنة والأحلام . غير أنها فى نهاية الأمر لا تعكس حلماً نابعاً من ضمير الغربة مصطبغا بلونها القاتم ، وإنما تعكس هذه الغنائية التى تحمل دائماً أسباب النهوض من هذا الواقع . إن أبرز سمات الشاعر ، هى الارتباط بالواقع والانتهاء إليه دائماً .

إن ، الغنائية ــ هنا ــ غنائية ترفض الأفول وتبحث دائماً عن هذه (الرغبة المعتقة) بالخلاص ، وهو الخلاص الذى يتسرب فى بُنْية الصور الشعرية ولا يكون إطاراً كاشفاً بالضرورة .

ويرتبط بهذا التراسل الإيجابى أن الصور عند الشاعر يغلب عليها الشكل (المركب) ، تبتعد عن بساطة التصوير كما فعل الجيل السابق ، وهذا التركيب يعنى أمرين : كثرة الصور الجزئية فى المقطع الواحد ، وتعميق الصورة الواحدة بشكل لافت ، سواء بالتركيز على المرئيات المادية أو المعنوية . وهنا تتأكد لنا السمة الثانية .

لننظر إلى هذه الصورة المركبة التى يغلب عليها التشخيص ، وتزيد فيها الحركة الدرامية بما يعنى أن الشاعر يقبض على صوره بتحكم شديد . يقول فى قصيدة (حبنا) :

توقفت سنابك الزمن
وارتعدت فرائص الذين يحملون بيرق الخلاص
واشتبكت أصواتنا فى زحمة الهتاف ، فى دوامة النباح ،
فى حشرجة الصدور والأنفاس

فهذه صورة مركبة ، تتعدد فيها الأصوات ، وتتجسد الحركات التى تتحول إلى واقع قاتم حاد مسنون الملامح ؛ فالزمن يُمثل بفرس قوى تتوقف سنابكه ــ فجأة ــ عن الحركة ، فى هذا الزمن الذى تتتابع صفاته فى بقية القصيدة ، على ، أنه ، زمن (مغرق فى القتامة) و (مغرق فى السآمة) ، و(الزمن الذى ينحنى على الصدور بشارة عار) ، فى هذا الزمن يتوقف فجأة كل شىء ليتحول كل شىء إلى (ليل مطبق) ، تحفر هذه الصورة الغارقة فى القتامة أيضاً حيث ترتعد

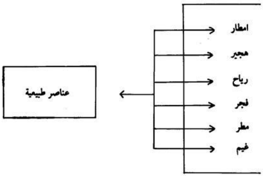
أعضاء الذين يحاولون البحث عن الخلاص وتختلط الأصوات : الهتاف ، النباح .. الخ .

وإذا كان الشاعر هنا يتحدث عن الصوت القديم ، الوحيد ، الباقى ، وسط هذا الزمن المغرق فى قتامته وسأمته ، فإن هذه الصورة المركبه تتحول إلى رمز ، تتعمق فى عديد من قصائده الأخرى ، تتغير الأمكنه أو الأزمنة أو ــ حق ــ الضمائر ــ ولا تتغير هذه المرارة فى الحلوق ، فالرمز يتسلل ليحتل مكانه فى أغلب قصائد الشاعر مثل هذه القصيدة التى يعنونها بعنوان (كان .. وكان) ، وفى كل مقطع يتلمس صورة فرعية من الصورة المركبة ليحاول العود إلى الماضى ليبحث فيه عن (معادل موضوعى) ــ كما كان يقول إليوت ــ للحاضر ، وإذا كان الماضى هنا معادلاً للحاضر لأنه يعيد صورته على شاشته من جديد ، فلكى يبحث فى هذا الحاضر عن وسيلة للخلاص ، فلنر هذه الصورة المركبة التى يحاول أن يجسدها فى إطار الماضى :

كان الحفل الصاخب ينشب فى لحم الغائب أظفاراً
وقواطع مسنونة
والكلمات الوالغة العطشى للدم
تناجز أقنعة السادة من فرسان الهيكل
دقوا بسنابككم إيقاع الموت ،
ولحن الصرخات المجنونة
الكلمات الطلقات تئز
الكلمات الكلمات تخور
الحفل الوحشى يبارك باسم الهيكل ،
باسم طقوس الرب ذبيحة هذا اليوم ،
يقدمها قربان ولاء مسعور
الكلمات الطلقات تمور ..
ويفور التنور
يختلط الصوت الواحد ، ينشق ، ويصبح أصواتاً
تتقاذف لعبتها
تتشابك
تلتحم الأيدى ،
تنهار حدود اللعبة ،
ينهار السور

هذه صورة مركبة واحدة ، وهى كذلك عدد من الصور المتفرعة فى صورة كبيرة ، يصعب علينا أن نلملم جزئياتها هنا وهناك ؛ ففى هذا الحفل تتحوّل الأظفار العطشى فى لحم الغائب دون ما رحمة ، وتتحول الأشياء الباطنية إلى قواطع مسنونة والكلمات والألحان وأشياء كثيرة إلى أقنعة وسنابك وطلقات تمور .. إلى آخر هذه الصور المتلاحقة .

والمدقق فى هذه الصور يلحظ الصور التى يغلب عليها الطابع الشخصى بما فيها من غربة ، وما يتفرع عنها من مشاعر الحزن والخوف وما إلى ذلك ؛ إذ إن الصور عند فاروق شوشة تتنوع فيها العناصر بين حسية وطبيعية ، غير أنها فى نهاية الأمر تتحول لتسقط بثقلها الغنائى على البوح الرومانسى ، أى ، البوح الذاتى فى المقام الأول ، ولنر هذا فى الأشكال الآتية :





وهذا يعنى أن الشاعر هنا يحتفى بالعناصر الشخصية أكثر من العناصر الطبيعية ، التى تستمد تعبيرها الداخلى من بلورة التعبير القيمى عند الشاعر ؛ وهو تعبير يجسد صوره دائما من هذه الغنائيه التى تعتمد على البوح ، وعلى الاحتفاء بالصورة التى تستمد جزئياتها من هذا الداخل بما يعكسه الخارج الحركى وليس الجغرافى بأية حال .

وثمة سمه ثالثة لا يمكن أن نفصلها بخاصة عن عناصر الصور الشخصية عند فاروق شوشة ، ونقصد بها الصور التراثية التى حرص عليها رغم إيثاره الانحراف عن الصور الحسيه المفرطة فى الحس كما هو الحال عند شعراء العرب القدامى .

ولعل أهم ما يميز الصورة التراثية عنده احتفاؤه (بالأثر العام) فى القصيدة ، فعلى الرغم من تسلل الصور الفرعية فى نسيج القصيدة الواحدة ، فإنه يلاحظ أنه لا يخرج عن إطار عام فى نهاية الأمر لا يجاوزه .

ويساعده فى تحقيق هذا أنه أحد شعراء المدرسة الحديثة ، أولئك الذين يحرصون على (الوحدة العضوية) فى القصيدة الواحدة بالتعريف

الذى عرفها به النقاد القدامى ، فعلى الرغم من نظمه (للقصيدة العمودية) أيضا ، فإنه لا يقع فى أسر المفهوم الذى يجد لكل بيت أو أكثر فى القصيدة الواحدة معنى يختلف عن غيره من بقية أجزاء القصيدة ، وهو ما يحرص عليه أيضا فى الشعر التفعيلى .

فلنر هذا فى قصيدته (العيون المحترقة) ، يقول فى المقطع الثانى :

الشوق بحار ومدائن
الشوق عيون مسحورة
أطياف تولد كل مساء
وترف بقايا أسطورة
شطآن بلاد مغمورة
الشوق قلاع وسفائن
تمخر هذا البحر المائج فى قلبى
يحملنى
مادامت عيناك جناحىّ المزهوين
ينقلنى
للوعد الضامن فى شفتين
يبعدنى
لا أدرى كيف وفيم وأين ! (١٩٣)

إذ يلاحظ أنه يمضى فى سياق دائرى ليحقق وحده الأثر (الشوق بحار) ، ولا يلبث أن يغير السياق الدائرى إلى سياق جدلى (. ./الشوق طريق مسعورة) ؛ فمن التحول بين السياقين يتأكد لنا فى النهاية حرصه العام على وحدة الرسالة .وللتدليل على ذلك ، علينا أن نضع النموذجين فى أكثر من بعد :

الشوق بحار
مدائن
مدن مسحورة
أطياف تولد كل مساء
بقايا أسطورة
شطآن بلاد معمورة
. . مادامت عيناك جناحىّ
الشوق طريق مسحورة
تشغلنى
تسلبنى أبدا
وهما
فى عينى المحترقة

ويكتمل المقطع التالى ليرسم لنا هذا السياق الدائرى والجدلى فى تفاعلات عكسية مستمرة :

أملك أن أختار ،
ولكن ماذا أختار
الشوق الرابض فى العينين وفى الشفتين
والعمر الذائب خلف الوهم كطرفة عين (١٩٣/١٦٤)

وتقترب السمة الرابعة فى الصورة الشعرية من الاستعارات ، كما يطلق عليها فى النقد العربى القديم . فمن الملاحظ أن شعره يعتمد على الاستعارات اعتمادا غالبا حتى لتتحول قصائد كثيرة إلى استعارات كاملة ، سواء جاءت مباشرة أو ضمنية . وقد يكون من المفيد أن نثبت بعض هذه الاستعارات قبل أن نفصّل دلالاتها :

١ - هل تطفىء غلتنا الكلمات
هل تملك أن تحملنا ، أن تجملنا . .
أن تروينا فى لحظات
هل تملك أن تدفئنا
ما عادت تسقى شفتينا . .
ما عادت تكفى قلبينا . .
ما عادت تطفىء هذا العطش المسعور (٢٩٨/٢٩٩)

٢ - ماذا ، لو تمطرنى عيناك بألف سحابة شوق !
وأنا كالعابد فى المحراب بقايا توق
أرشف ما يساقط من ثمرات القلب (٣٠٠) .

٣ - وقلنا : نحمل التذكار والأسى الذى فاتا
وجرحا خلف ماضينا دفناه
لعل يديه تنسكبان أفراحا وميلادا
يعيد الصحو والأنفاس للوهم الذى ماتا
ولكنّا حملناه
وقلنا : نسأل الخلان عن شىء نسيناه
لعل الصفْو يعوزنا .

وإذا جاوزنا كثيرا من القصائد والمواضع التى لا تفلت من الاستعارة ، لرأينا فى المجموعة الأولى استعارة واضحة ، حيث راح الشاعر يشبه الكلمات بالنار ، وحذف النار وأعطى خاصية خواصها ، وهى الإطفاء . كما شبه الكلمات بالماء الذى يغذى النار . وحذف الماء وجاء بشىء من خاصيته ، وهو الإطفاء ، ثم شبه العطش بالحطب الملتهب ، وحذفه ودل عليه بكلمة العطش المسعور . وهو ما يعرف بالاستعارة المكنيّة .

والاستعارة التصريحية أيضا يمكن أن نجدها فى المقطع الثانى ، حيث راح يشبه العينين بالسماوات ، وحذف المشبه به (السماوات) وصرح بشىء من خصائصه ، وهو ، الأمطار .

أما المقطع الثالث فهو يؤكد مثل هذه الاستعارة ، حيث راح الشاعر يشبه (التذكار والأسى والجرح) بالشىء الذى يحمل على اليد ، وحذف هذا الشىء وصرح بشىء من خصائص الارتباط به وهو الحمل ، والاستعارة التصريحية واضحة هنا .

وحين نصل إلى السمة الخامسة فى الصورة الشعرية نجد أن هذه الصورة عند الشاعر تعتمد على التعبير والحركة أكثر من اعتمادها على عناصر الطبيعة . ونحن نجد هذا جليا منذ أولى قصائده التى كتبها فى ديوان (إلى مسافرة) ، وحتى آخر قصيدة اعتمدت عليها هذه الدراسة ، وهى القصيدة التى ألقاها فى مؤتمر المربد السادس فى بغداد بعنوان (يقول الدم العربى . .) ؛ حيث تدور الصور حول عدد من الخطوط تتحدد حول الحواس ، كما يبدو هذا أكثر ما يبدو فى انفعال الشخصيات ، الذى يولد الانفعالات الشعورية والحركة الحسية والنفسية ، مثل هذا المقطع :

تظل قعيدا تخور ، أما رحل القوم ؟ ها أنت

افردت وحدك ، هذا الظلام اللعين عباءة حزن
حواليك تزحف ، تلتف ، يقعى عليك وينشب
فيك أظافره الهمجية ، مخضوبة
بسواد النجيع ، الظلام
اللعين يعشش ، مازلت وحدك تلهث ، أين المفر ؟
أمامك هول الدروب ، وخَلْفك ؟
ويلاه ! مازلت تنشد نجم السلامة !
وها نحن بعد اللهاث وصلنا ،
وبعد انقشاع غبار المعارك ،
بعد انفضاض السباق ، نعود ثمالة كأس ، (٣٦٥)

ونستطيع أن نشير إلى أغلب قصائد الديوان لنلمح روح الشاعر من خلال صوره الشعرية ، حين تصبح كلها صوراً شعرية تتفرع وتتجزأ لتكون فى إطارها العام (قصيدة واحدة) ، أو صورة شعرية واحدة . ويمكن أن نشير هنا إلى بعض الأمثلة ونترك لفطنه القارىء التأكد من ثبات هذه السمة فى الصورة الشعرية عند فاروق شوشة :

١ - عندما يجتاحنا الحزن الرمادى
ونقعى فى زوايا القلب ، مكسورين ،
نجتر الحكايات القديمة . .
الأسى الفارغ يستيقظ من بين الدهاليز ،
ويصحو وتر الشجو ،
الكتابات التى جفت على الأوراق ،
كانت ذات يوم صوتنا العالى ،
لفح الشوق ،
والرؤيا الحميمة ،
خرجت منها وجوهٌ ، لفّعتها دورة الأيام ،
شاخت فى كوى النسيان ،
تحكى وجه بومة !
فى الجدار الأسود الشاخص ، نرتدّ ،
وفى قاع العيون الجوف ، نهوى ،
نكتوى من لذعة الذكرى
ومن وحدتنا فى ليلنا العارى ،
ومن هول انسحاق القلب ،
من طعم الهزيمة ! (المقطع الأول من قصيدة اعترافات الحب الخائب ، ص ٣٥٤) .

٢ - مَنْ كان وقتها بوسعه يرى
أبعد من مواطىء القدم ؟
لكى يدلنا : ماذا تُراه فى غد يكون !
ونحن فى دوامة الحنين والشجون غارقون
تلفحنا الأيام ، نكتوى بصهدها وبردها
ولم تزل تموج زهوة الحياة فى عروقنا وتحتدم
نسقط خائبين أو نقوم ظافرين ، لا يهم
محلقين فى السماء ، أو مضرجين فى الثرى
شعارنا فى رحلة الميلاد والوجود والعدم :
«الخبز والنبيذ يا صديقى العزيز
كلاهما لذيذ
فاغنم من العمر صفاء لحظة الحياة
مغموسة الأكناف فى الكفاف
ولا تكن عبدا لوهم الذهب الإبريز»
ونحن فى الطريق ، نمضغ الكلام والملال
فى انتظارنا لا يجىء (٣٦٨) .

٣ - كان الشجر الساجى فى عينيها يبكى
تسّاقط أمطار الشجْو ،
وتخضلّ جراح وئدت خلف السمْت المتماسك ،
عمراً طال ،
الشجر الباكى يرحل ، يسحب أستارا كانت ،
وظلالا شوهاء
ويكشف عمق الهاويتين الجاحظتين ،
الفاغرتين فماً معتلاً ، لا يحكى
ماذا بعد من الأيام ؟
الشجر الساجى نام
وانطفأت جذوات النقمة فى القلب المقرور
وتهيأت اللحظة للإغفاء ، فمن يدرى ما طول الغفوة
ما عمق الذكرى السوداء !
(ق ١ من قصيدة : كان . . وكان ، ص ٣٨٣)

٤ - أخيرا
يقول الدم العربى : تساويت والماءَ
أصبحتُ :
لا لون ،
لا طعم ،
لا رائحة !
أخيرا . .
يقول الدم العربى : رخصتم
وأرخصتمونى . .
أسيل
فلا يتداعى ورائى النخيل
ولا ينبت الشجر المستحيل ،
ولا يتراءى السبيل . .
أسيل
أروّى الشقوق العطاش ،
وأسكب ذاكرتى للرمال ،
فلا يتخلق وجه المليحة ،
أو وجه فارسها المستطار ،
وأنزف حتى النخاع ،
وينحسر المد ،
تنبت فوقى حجارتكم ،
مدناً تتمدد ،
أو تستطيل . .
ولكنها أضرحة !
(من قصيدة يقول الدم العربى ، مهرجان المربد ٦) .

فكما نرى ، فإن هذه الصور تعبيرية أكثر منها تجريدية ، وتغلب

عليها الحركة أكثر من أسداف الخيال أو الأشباح الوهمية .

وقبل أن نتوغل فى البنية التراثية بشكل مباشـر ، لابد من وقفـة خاطفة حول بعض الصور الشعـرية التى تـرتبط بالصـور الحكائيـة ودلالاتها .

٢ - (د) الحكاية والبنية :

لقد كان استخدام القيم التعبيرية الحديثة فى هذا الجيل أظهر من الجيل الذى سبقه ؛ إذ حاول هذا أمل دنقـل ،وما حـاوله أبـو سنه وعفيفى مطر ، ثم جاء فاروق شوشة لتجربـه الاعتماد عـلى الشعر الدرامى ، أو الحكاية ، فى البنيه الشعـرية لتـأكيد الصـورة ، فراح يستخدم تكنيك السينما ، ويُفيد من بقيـة تكتيكات الفنـون السبعة الأخرى.

ويمكن ان نجد هذه الظاهرة عنـد الشاعـر كثيراً . فـإذا استثنينا المساحات الصوتية المحددة فى شكل نقاط سوداء بين عدد التفعيلات خـلال سطر أو أكـثر ، وبين كـل تفعيلة وتفعيلة أخرى فى المقـطع الواحد ، فسوف نعثر على عديد من هذه الظواهر الدرامية التى يمكن أن نتوقف عندها كثيراً .

من أهم هذه الظواهر الاعتماد على الصور المتحركة والغنائية بشكل لافت كما هو الحال فى قصيدة مثل (تحت ظلال الزيزفون) ؛ فحين كان الشاعر يزور جمهورية ألمانيا الديموقراطية كان عليه أن يقف أمام وجه مدينه برلين المشوه ــ بعد الحرب العالمية الثانية ــ ليثير حديث الحرب فيه كثيراً من كوامن الشجون ، فيقول فى المقطع الأول :

هذا . . أخيرا . . وجهك المضرج الحزين
وجهك يابرلين . .
بعد انقشاع الحلم ، والدخان والسنين
دامعة العينين ، تنهضين من حطامك المهين
تُتوجّين بالسلام فجرك المنور الجديد
وتغرسين وردة بيضاء ، فى حقول الطيبين الوادعين .
. .
وتمسحين عن جبينك العنيد ، ثأرك العتيد
وتنفضين الظلم ، والدمار ، والأنين (٢٢٢)

والقصيدة طويلة ، ولا يكاد يمضى المقطع الأول الطويل أيضا ، حتى نرى الشاعر فى المقطع الثانى يتلمس فى (الفلاش باك) الزمن الغابر ، حين تفتح عين العدسة على الداخل/القرية المصرية ، وليس الخارج/برلين الحرب ، فإذا نحن فى مصر الأربعينيات وقد اشتجر الخلاف واشتدت الحرب بين الحلفاء والألمان ، فتدق فى ذاكرة الشاعر أجراس الذكرى ، وتتسرب المرئيات :

أحلم . . فى طفولتى . .
بوجه جدتى (حبيبة) . .
وكنت طول الليل ملء حضنها أنام
وفوقنا ، تسّاقط القنابل الثقال تقرع المدى
فنلتصق . .
وأحتوى ، بقبض صدرى الصغير ، صدرها الكبير
كأنما أنفاسنا معا ، تذوب ، لا نحس أننا سنختنق

فالخوف جاثم على صدورنا ، يجوس فى دمائنا . .
وملء ساحة الظلام . .
الخوف جاثم . . ولا مفر
تسألنى مرتاعه العينين ، جازعة
عن قصة الحرب ، وعن ويلاتها الرهيبة . .
ومن ترى سينتصر ؟
وكنت يومها ألعثمُ الحروف ،
صانعا منها حكاية عجيبة . .
وصورة مخيفة للويل والثبور . .
وأقرا الصحيفة التى أتى بها أبى
مفسّرا خطوطها الحمراء والسوداء
و خاطرى مفزع يدور . .
« الحلفاء يزحفون »

ولا يلبث الشاعر أن يعود مرة أخرى ، إلى زمنه ، ليحاول رسم (بورتريه) للشاعر الألمانى المعروف ، جوته ، يقول :

رأيت « جوته » العظيم سائرا يختال فى (فايمار)
تحت ظلال الزيزفون
يصافح الزهر ويسمع الأشجار
وينتقى من باقة الصبايا
زهرته الريفية الوديعة .

ويـظل الشاعـر سادرا فى وصفـه لشاعـره الألمـانى فى بكـائـه فى معكسرات الاعتقال ، وفى أفران النازى ، وفى البكاء والصياح .

ويمعن الشـاعـر أكـثر فى حاضـره ، فيلجأ إلى تثبيت (الكـادر) للمرئيات أمامه ، ويضيف إلى هذه الأشكال الدرامية شكـلاً دراميـاً آخر حين يضيف عنصر الحوار بينـه وبين زميـل آخر ، وبـين هـذه الأصوات المبهمة الآتية :

وتتعدد خطوط الجمل اللحنية فى ثنايا قصائد أخرى كثيرة ؛ فهو يحرص أحياناً على أن يضع مقاطع قصيدة واحـدة من خلال ثـلاثة تنويعات على لحن واحد) فهو يضع لكل مقطع عنوانا جانبيا (وجه مدينتنا/صف شعورك ، أسائلكم) ، فى وقت يجعل لكل مقطع صوتا عروضيا مختلفاً حسب حالة البوح الشعرى ، ليمضى اللحن كله فى شكل (كولاج) تتباين فيه الأشكـال والشرائـح ، ولكن لتتشكل فى المنظور الأخير لوحة واحدة .

وهو يحرص بعد ذلك على تنوع الحوار وإثرائه فى القصيدة الواحدة مثل هذه القصيدة التى ترخر بالنداءات والإجابات ، والتى توضع حينا بين القوسين ، وحينا آخر خارج فضاء التحديد ، ففى قصيدة مثل (المغنى . .) نقرا مثل هذه العبارات .

(كان يغنى/يُعول فى صحن المسجد/يجأر بالصمت المخنوق ، ويجهش بالدمع الأسود/ينسكب الحزن ، وتنغرز اللحظات القاطعة النصل ، /تغوص السكين ، الرأس يسيـل ، الرأس يميـل/الخطو المشـدود المتوتـر بصغى ، يتأقـل . يدنو من قلب المشهد/مخمة الصوت تبين ، تُردّد :/يثرب ، /مكة ، /ومحمد/ضائعة فى سيل العجمه ، فى لفح مباخر وعطور/ياالله . . /صوت يتردد فى الصحن المهجور/فتميل مآذن توشك أن تركع/وتئن منابـر ــ كانت تسعى صوب إمام الدنيا والدين/. .) (١٩٩) .

وفى القصيدة التالية مباشرة لهذه القصيدة ، بعنوان (فى المصيدة) تتكثف هذه العناصر الدرامية أكثر ، فلنقرأ :

ـ « من ذا رماك هنا ؟
وكيف تأرجحت قدماك بعض هنيهة ثم انحرفت
ونسيت يومك
والذى قد كنت تلهث خلفه
لما انجرفت
عارٍ
وصوت القوم يقبل ، خطوهم نحوى يئز
حشاى يسقط ، آه ياهول الفضيحة لا تعجل
كيف لى أن استر القبح المشين .. الخ (٥٠٥/٥٠٦) .

ولا يفوتنا أن نلحظ فى القصيدة نفسها ظاهرة أخرى تعمق من الصورة متمثلة فى هذا التكرار الموحى للكلمات ؛ ففى مقطع واحد ، وفى مواضع بعينها ، تكرر كلمة (عارٍ) بإيثار درامى ، وفى موضع آخر يُكتب مقطع أكثر إيحاء ، ودلالة فى هذا الصدد ، لنقرأ :

ونظرْتِ لى ،
ونظرتُ
ـ « هل حقا إلىّ أنا نظرْتِ !
وابتسمتِ عيونك ،
وابتسمتُ ، طربتُ ، باللحظة المعطاء
واهتزت يداك ، أشرْتِ لى ؟ أم أن
أوهامى تخيل لى : أصدق ؟ لا أصدق !
أنتِ : وافرحى !
صعدتُ ، ركبت خلفك فى الزحام دفنت رأسى
كنتُ أسند نشوق الكبرى بأنك لى
تبعتك (ص ٤١٠) .

وقد تكون أكثر القصائد حرصا على البعد الحكائى وإيغالا فيه قصيدة (شاعر الربابة) التى ننقل بعضها هنا :

ومرت عليك وجوه الأساطير
تنفخ فيها ،
تزوقها كل يوم ، وترحل عبر الخيال البعيد ،
لعلك تصطاد منها عجيبة ليلتك القادمة ،
وحبكة لحن القرار ،
إذا انفعل القوم بالخاتمة
وما جوا ،
نشاوى التلهف ـ
منجذبين إلى مقدم الفاجعة
ويفتك أبطالك الفاتحون
ويصطرعون ،
يخوضون هول المصير ،
ويلتحمون
على وترٍ فى ربابة !
وينهمر الدم :
تنطلق الصرخة الجائعة
لوهم البطولة ،
للفعل ،
للهمة الضائعة !
ويعلو النشيج ،
ويعلو الهتاف ،
ومازلت تصعدُ ، ترقى الخيال ، وتصعد

وتتسلل مشاهد القصيدة من خلال وتر الربابة لنرى هذا (المونتاج المتوازى) الذى يمضى خلاله فعل شاعر الربابة (من حيث هو فعل) ، وفعل شاعر الربابة (ومن حيث هو معنى) تتزاحم فيه الصور وتتراكم فيه النداءات والضمائر والجمل إلى غير ذلك مما يكون من شأنه أن يعبر بالفنون السبعة خلال فن الشعر من خلال بعده (الغنائى) ، بخاصة ، مما يترك انطباعا بأن القصيدة الحديثة وجدت فى الدراما أحد الحلول التى تؤكد ، أنها ، لن تمضى إلى طريق مسدود فى هذا الزمان .

وسوف تلح علينا الظاهرة الدرامية إلى مدى بعيد حـــين نصل إلى تأثير الصوت والترنم فى البنية الشعرية .

٣ - (هـ) الرمز

يمكن أن نميز فى صدد تحديد الرمز بين مرحلتين مهمتين فى تاريخنا الحديث :

المرحلة الأولى التى سبقت السبعينيات ، وهى المرحلة التى يتميز فيها الشعراء الرواد فى مدرسة الشعر الحديث ، الرمز وتوظيفه ، أما المرحلة الثانية ، فهى المرحلة التى شهدت الإسراع نحو الردّة إلى السيريالية والرمزية التى تصل ، أحيانا ، إلى حد الغموض والإبهام .

ويلاحظ أن ظاهرة الرمز فى الشعر ، بخاصة ، تختلف عنها فى القصة أو المسرح . ففى الوقت الذى راح يغفو فيه أغلب شعراء السبعينات ـ من الموجة الثالثة ـ فى هذه الميتافيزيقية التى التمست فى المغامرة الشكلية و (انفجار) اللغة ، كما يقال ، ملاذا لهم من هول التغييرات التى صكت أذهانهم منذ هزيمة ٦٧ ، فإن كتاب المسرح والقصة القصيرة ، بخاصة ، لم يستسلموا لهذه الحالة . بل يمكن الإشارة إلى أن كتاب المسرح والقصة فى هذه الحقبة الأخيرة قد تخلصوا من حالة (الوجودية) التى عاش فيها أقرانهم من كتاب الشعر ، وراحوا يلجون آفاقا جديدة لا تفتقد الرمز ، ولكنها لا تغلو فيه قط .

ومن هنا نستطيع فهم شعر فاروق شوشة بوصفه أحد شعراء الستينيات ممن عاشوا مرحلة ما قبل الهزيمة ـ ٦٧ ـ فأرهصوا لها واكتسب شعرهم نوعا من الرمز التصريحى أو الضمنى ، ثم استمروا يبدعون فيها بعد مرحلة الهزيمة فاكتسب شعرهم لوناً من الرمز الذى يقترب من الغموض الفنى وليس الغموض الذى يؤدى إلى القتامة ، ويدفع إلى الإبهام .

ولقد تعددت مستويات الرمز عند الشاعر هنا فى أكثر من مستوى يتوائم مع الفترة الزمنية التى عاشها ، وعبر فيها عن عالمه الفنى أو الدلالى .

وإذا استثنينا المستوى الصريح الذى يمكن ألاّ نجده كثيراً فى شعر

الشاعر هنا – إذ تقتضى الضرورة الفنية العبور عليه إلى مستوى آخر – فسوف نجد أنفسنا أمام المستوى (الفنى) ، الذى يرقى إلى مستوى (الدلالة الفنية) للنص ، وهى دلالة عامة يمكن أن نجدها فى عديده من قصائده ، وبخاصة ، تلك التى كتبها فى الفترة التى سبقت هزيمة ٦٧ .

ويتبلور الرمز عنده فى الفترة الأولى على شكل (نبوءة) ، دفع إليها هذا الواقع المرير بما فيه من دواعى الخوف والإحباط ؛ ليسهم فى استشفاف الآتى . فإذا بالنبوءة ، تصبح ، الحلم ، الوحيد ، الذى يمكن الفرار إليه من هذا الواقع . وهذا الاستشراف يمكن أن نجده فى عديد من قصائده فى هذه الفترة التى بدأ منحنى الانتقاء فيها يهبط منذ بدأ النظام حملة اعتقال ضخمة ، ضمت فيمن ضمت عدداً كبيراً من المفكرين والمثقفين الذين وجدوا أنفسهم فى السجون عام ١٩٥٩ ومالبث أن راح الانفصال عام ١٩٦١ يعصف بكل مرافىء الحلم إلى الغد .

وفى هذه الحال التى يمتزج فيها الحدس بالغربة ، نجد الشاعر ينظر إلى الحاضر على أنه من بواعث (الأزمة) التى توشك أن تلحق بكل شىء ، بل ويمكن القول بأن الشاعر فى هذه الفترة المبكرة من الستينيات تمثّل الأزمة الآتية فى صيف ٦٧ ؛ فقال فى قصيدة طويلة بعنوان (دعوة إلى النسيان) :

واعجبا . . تبدّل ما صنعناه
فامسى محض تذكار وصرنا بعد نخشاه
دموع بكائنا . . من ذا يكفكف فورة الطوفان
ويمسح وجهنا المطموس بالعار
ويحملنا على كفّين صامدتين للنار
وغافرتين . . للنسيان (٧٣)

إلى آخر هذه القصيدة الطويلة التى تؤكد الدلالة الضمنية لما يحدث وما سوف يحدث . والرمز هنا لا يكمل الصورة الفنية وتداعياتها بقدر ما يؤكد الدلالة ويعمقها . يقول فى القصيدة التالية مباشرة وقد اختار لها لون الرماد (تحت سماء رمادية) بما يصور دخيلة الشاعر ودرجة القتامة داخله .

يالى ! . .
وقد تقصفت على سياجنا جدائل الهشيم
وانهار ما خلناه مرة عزاءنا
لما عرفنا صوته ووجهه الدميم
فلم تعد تشدنا سيقاننا
يؤ ودنا العبء الذى رمى بنا(٧٣)
نسوخ فى مخاضة الشتاء
فننحنى . .
مكابرين . . نمسك الهواء
عارية ظهورنا
تلسعها سياط كبرياء
ياويلنا وأوجه الإساة لا تريم
لو كان يجدى مرة حديثنا العقيم !
من بعد أن تمزقت وحشرجت حلوقنا
لعله يعود صوتنا القديم (٧٣)

ويرسم المقطع الأخير صورة صادقة رامزة إلى الغد فى منتصف الستينيات :

أجناسنا شتى . . حديثنا شتات
لن يسمع الذى تقول من سمعْته يقول
فاللفظة الوعاء أصبحت رفات
ولن يمدّ طرفا من حمْلته وفات
فكلّ ما تبقى فى أكفّهم فتات
وليس ثم ساحة . . ولا دليل
فبارك الجميع ، بارك النعيب والهديل
وغنهم ، بكاؤك اليتيم أغنيات ! (٧٩)

والبحث عن صوت قديم فى زمن قديم (= غثيان الجديد ومأساته) ، يتحدد لدى هذا الشاعر أكثر من الجيل الذى سبقه . فبينما كان الجيل الأول يحيا فى (غربة) هذا العالم الذى صنعه الغالب ، إليوت ، على المستوى الفنى ؛ وهو ما يعنى أنه عالم ينتمى إلى الذاتية التى ترتبط بهاجس مؤداه ، أنه مهما حدث فى هذا العالم من بؤس وضياع واستلاب ، فإن حركة الواقع المرتبط بالقصيدة – داخليا – تشير إلى حتمية انتصار الإنسان . هذا هو الجيل الأول . أما هذا الجيل ، فإنه لم يكن يسيطر على ممثليه سواء أكان أدونيس أو بلند الحيدرى أو السياب بعد تحوله إلى الماركسية ، ثم فاروق شوشة فى مصر . . لم يكن يسيطر هذا الإحساس الذى يرتبط بالذات ويتمدد فيها بأية حال .

لقد استطاع الشاعر المصرى ، بمعزل عن عقيدة تفلسف الأشياء ، ان يعى واقع هذا العالم العربى المتشرذم ، واستطاع أن يترجم هذا الواقع ، ليس على مستوى (الوجودية) أو (الملل) ، وإنما على مستوى الحلم ، أو (النبوءة) التى جهد أن تصل إلى أسماع مواطنيه :
أجناسنا شتى . . حديثنا شتات .

ونستطيع فى قصائده التى أعقبت هزيمة ٦٧ مباشرة أن نراقب كيف وصلت درجة الخوف من الغدو والتنبؤ به إلى ذراها . ففى قصيدة مثل (فلتنزل الستار) !! ترى كيف انتهى الشاعر انتهى إلى مشارف الهزيمة (ماديا) قبل أن يصل اليها الوطن ، فى وقت كان الإعلام العربى لاهيا بمعاركه الموهومة بين عدو يقظ ، وشعب غافل . يقول الشاعر فى المقطع الأول :

يوماً خرجنا
نحمل الحياة فى أكفنا . .
نديةً وجوهنا بلمسة الأمان
نجمع من حصى الدروب كهفنا
ومن معاول الشتاء قمحنا
ونوصد الطريق فى مفازة الأحزان
بالسذاجة الخطى وغفلة الصديق ؟
نسأل كيف غاب قاطع الطريق !
وأخطأت صدورنا يد الجبان
وكيف لم تشعل أصابع الزمان
لواعج الأحقاد . . والحريق ؟
كيف نجونا من تعدد الوجوه والألوان

يوما خرجنا
شوقنا الطفل يداعب النسيم
وينبت السلام فى دروبنا . .
وحين عدنا . .
لم يكن يهتز فى جرابنا القديم
غير بقية من الأسى
وهيكل من الرجوم
وغير بسمة تساقطت

(١٣٣ ، ١٣٤)

بقية القصيدة يمكن أن تضع بين أيدينا عددا من الإشارات الرمزية الصريحة ، تمتد مع تكرار بعض حروف الروىّ ، وبعض الأصوات والحروف ، بشكل نستطيع عممه ان نخلص به إلى العلاقة الداخلية القائمة بين المدلول والمنطوق ، كما نستطيع مراقبة تفعيلة « الرجز » من حيث حركات الإشباع مما يستلزم الوقف عندها قبل إكمال البيت ، أو تعمّد إلى بتر التفعيلة ، أوما إلى ذلك .

ثمة أمر آخر يؤكد اختلاف الرمز عند الشاعر عن غيره ؛ وهو اختلاف تؤكده تجربته الذاتية التى تمتد لتحتوى تجربة الوطن ، وتطوى تجربة الكون وهمومه . إن فاروق شوشة ، الذى جاء إلى القاهرة يحمل فى أعماقه طفل قرية (الشعراء) ، كان عليه أن يحل هذه التجربة الأولى محل التجربة التالية العاتية فى المدينة .

ولأن هذا كان صعبا ، فقد كان عليه أن يبحث عن مساحة مشتركة تمكنه من العيش فى المدينة دون أن يفقد القرية ، وأن يمتلك المدينة والقرية معا !

كان عليه أن يبحث عن القرية فى المدينة أو أن يتشبث بها .

ولأن رواسب التجربة الأولى مازالت ثابتة فى كيانه ، فلم يكن ليستطيع أن يستبدل بها تجربة أخرى من هذه التجارب التى دفع إليها كثير من رواد المدرسة الحديثة ؛ فهو لم يكن ليستطيع أن يجارى - كبعض شعراء الجيل الاول - رموز إليوت و (معادله الوضوعى) ، ومن ثم ، لم يجد أمامه غير الارتداد ثانية خلال رموزه الشعرية إلى قرية الشعراء .

وبشكل مباشر ، لقد أصبحت القرية بما تمثله من رموز (عربية) ثرة ، هى المعين الذى راح يرتشف منه بعض خطوط السيريالية الدلالية بخاصة .

وعلى هذا النحو ، نستطيع أن نطابق ببساطة بين عديد من الرموز المباشرة أو غير المباشرة ، الجزئية والكلية ، التى ترتبط جميعها بالتراث العربى الذى يستمد ينابيعه من البكارة الأولى فى القرية المصرية . ومن هنا ، لم يكن غريبا أن نلتقى بعديد من التعبيرات التراثية أو الأسماء أو - حتى - الاماكن . إننا نقرأ فى شعره عبارات عربية خالصة مثل (ألوذ ببابك/يعول فى المسجد/سنابك الخيول/صهوة ذاك الحلم) كما تعددت لديه ألفاظ الفارس والحصان والخيمة وشيخ المسجد أو (شيخنا الجليل) كما ردد كثيرا . كما نقترب أكثر عند إحلال الشخصيات محل المعانى التى يريد تاكيدها ؛ وهى شخصيات تنتمى أيضا للتراث من امثال : أيوب ، السندباد، أبو تمام ، صلاح الدين ، المتنبىّ ، سيف الدوله ، أبو العلاء المعرى ، عبلة ، الشيخ نظام الدين .

ولعلّنا لا نغالى كثيرا إذا اعتقدنا أن (المتنبىّ) ، على سبيل المثال ، وصفه شاعراً عربياً له موقف ، مازال يعيش بيننا حتى اليوم . ويمكن أن نستبعد التاريخ - تاريخ المتنبىّ وتاريخ الشاعر - لنتاكد ان قاسماً مشتركا يجمع بينهما فيما يتمثل فى هذا ، الزمن العربى الردىء . وليس بعيدا عن هذا ، دلالة الامكنة التى تتردد كثيرا عنده : حطين ، صفين ، نابلس ، عمورية ، معرة النعمان ، السند والهند ، ما وراء النهر ، قرطبة .

لقد كان على فاروق شوشة أثناء صدامه مع واقع المدينة « الغث» ان يرتد (لا شعوريا) إلى واقع المدينة « الحلم » ؛ ليرى فى جذور هذا الواقع رموزا تراثية مازالت تتسرب فى أعماله ، وتتعامل مع واقعه بعيداً عن إغراء الرموز الإغريقية أو المؤثرات الغربية والإليوتية .

وقد يكون من المفيد أن نشير هنا إلى أن كثافة الرمز قد تصل بنا أحيانا إلى درجة من الغموض الشفيف . لكن بإعادة النظر ، يتأكد لنا ، أنه لا يصنع بينه وبين (جسد) النص جدارا بقدر ما يضيف إليه ستارا من الغموض الذى يؤكد الضروره الفنية .

على أن هذا الموقف يتواءم كثيراً مع طبيعة العصر الذى يحيا فيه ؛ إذ لم يصل فى هذا الرمز إلى درجة الوضوح الذى عرف به الشعر الكلاسى ، وإنما إلى درجة الغموض الذى دفعه اليه عصره .

وهذالا يرتبط بالعصر بقدر ما يرتبط بطبيعة القيم التعبيرية التى يدفع إليها العصر ؛ فلم تعد القصيدة فى هذا العالم الجديد تهتم بالمعانى المجردة وحدها ، وإنما ، أصبحت ، تمثل حالة (مركبة) أى ، به إحكام حالة تترجم الواقع والأخيلة والمجازات والصور الشعرية إلى ما يمكن به إحكام حركة المد الفنى والوصول به إلى لحظة الذورة .

وهذا يعنى أن فاروق شوشة لم يقترب ، قط ، من غموض السبعينيات وتخبطها ؛ فالغموض لديه كان يتميز بأن له (وظيفة) ، ولم يكن بالضرورة (غاية) ؛ كما لم تسلمه هذه الحالة (الفنية) إلى حالة من العزلة كالتى عرفها بلند الحيدرى وتوفيق صايغ من الجيل الذى سبقه .

٢ — (و) التراث

لم يكن ميل جيل فاروق شوشة إلى التراث بالقدر الذى بدا عند البياتى وصلاح عبد الصبور وأدونيس ، أو — حتى - جماعة أبو للو من قبل ، وإنما حرص أكثر على (تأصيل) عناصر هذا التراث ، متخذاً هذا الموقف ، من منطلق الانتماء الفنى والفكرى .

والسمة العامة عند الجيل السابق — كما أسلفنا كان التأثر بالأسطورة الغربية ، وبالتحديد الإغريقية منها . ونستطيع أن نراجع أعمال هذا الجيل لنلاحظ زخم الإشارات والاستشهادات التى تنتمى لغير التراث العربى ؛ فصلاح عبد الصبور فى قصائده وكتابه (تجربتى فى الشعر) ، وادونيس فى (محاولة فى تعريف الشعر الحديث) و (زمن الشعر) ، والبياتى فى قصائده الأولى بخاصة ، وتجربته الشعرية التى كتبها ، ونازك الملائكة فى بدايات ديوانها (شظايا ورماد) ، ونزار قبانى فى

قصائده الأخيرة . يمكن أن نرى لديهم هذه الروح التى تتعامل مع الأساطير الإغريقية وخرافاتها . وامتدت دائرة التأثر إلى الغرب فدخل دائرة التأثر : إليوت ، وإدجار الان بو ، وورد ورث ، وكولردج وغيرهم .

وقد انسحب هذا بالتبعية على اللغة والصور والحكائية وما إلى ذلك .

والجيل الأول يختلف فى هذا عن الجيل التالى له فى كثير .

فعلى الرغم من أن فاروق شوشة كان قد تعرف على كثير من أساطير الإغريق (فى الحب والجمال بخاصة) منذ فترة مبكرة ، كما عرف عدداً كبيراً من الكتابات الغربية كسابقيه ، فإن العود إلى الأصول العربية وأساطيرها كان الباعث الرئيسى وراء توجهاته الشعرية ؛ إذ حاول الابتعاد عن هذا العالم الغريب ، والاقتراب إلى العالم المتأصل فى وجداننا جميعا .

لقد كان الجيل الأول يعتقد أن الانتماء إلى التراث العالمى هو واجب الشاعر ، فى وقت اعتقد فيه الجيل الثانى ، أن الانتماء للتراث هو الهدف الأول والأخير .

ومن هنا فإن الانتماء التراثى عند فاروق شوشة اتخذ أكثر من صورة ، سواء بدا هذا فى التماس الأسطورة العربية أو التماس اللفظة العربية والحفاظ عليها كما رأينا ، وما تبعه من خصائص العبارات والمجازات ، ثم تباين الأصوات الفنية وتميزها .

وبدا أن الزمن التراثى الذى احتل المكانة الأولى فى ذهن الشاعر كان العصر العباسى (زمن واحد) ، وتلاه زمن ميّت ، يصل إلى خمسمائة سنة ، حتى جاء العصر الحديث ، فبدت إرهاصات التعبير الفنية الان متسقة مع نشدان زمن آخر فى العقل الجمعى (ليس فى الواقع) ، تسلل من خلال شعره ليرسم أملا ضائعا أو حلما يبحث فيه عن أمل ضائع .

وعلى هذا النحو ، فإن التجديد (= التأصيل) الذى راح الشاعر ينشده فى القصيدة العربية لم يأت من فراغ أو لم ينصب على عنصر الفنية فقط ، وإنما كان متسقا مع التمرد على الأشكال الدخيلة التى تمضى فى رحاب التغريب ، ولا تضب فى تيار التراث . ومن هنا ، فإن تجديد البنية التراثية عند الشاعر ارتبط بعاملين : التمرد على الأشكال المعاصرة ، أو السابقة عليه فى مدرسة الشعر الحديث ، مواكبة الواقع الدلالى الجديد الذى وجد نفسه فيه . فالهدف من تأكيد (تأصيل) القصيدة هنا كان لتأكيد صوت (الهوية) الاجتماعية أو القومية .

بتعبير آخر ، فإن إيثار الذات كان راجعا إلى الارتباط بروح التراث العربى فى الوقت الذى كان راجعا إلى الارتباط بروح العصر والابحار فيه .

وسوف نرجىء عدداً من مظاهر المستوى الصوتى إلى موضع آخر ، لنتوقف قبل ذلك عند ظاهرة أخرى من ظواهر إيثار التراث ، وهى ظاهرة الأسطورة .

والعود إلى الأسطورة عند الشاعر آثر خطين مهمّين :

١ ـ استلهام الأسطورة القديمة ،

٢ ـ خلق الأسطورة الحديثة ،

وقد كان استلهام الأسطورة العربية متصلا بصفة خاصة بما توائم مع إبحاره إلى الذات . كان يتوسل فى هذا بمعنى عام له هدف ثان أو (كود) ، يستخرج من إيحاءاته المتباينة . وقد كانت الأسطورة ، كما يقول بارت ، لها نظامان من العلامات ؛ احدهما لغوى ؛ وهو الكلام الذى تستند إليه الاسطوره لتبنى نظامها الخاص ؛ والآخر ما أسماه ما وراء الكلام ؛ فهو (خطاب) لغوى آخر على اللغة الاولى ، وعلى هذا ، يجب التنبّه إلى هذه العلامات الخفية التى تتراسل دائما بين الأسطورة وما وراء الأسطورة .

ورغم أن بارت أكد على ضرورة الربط بين المستويين : العلامة واللغة ، فإننا آثرنا هنا أن نعالج شعر فاروق شوشة على أنه مادة أيديولوجية فقط ؛ وهو المعنى الذى تستنبطه من البنية الفنية لا الدلالية .

ونستطيع أن نجد فى (أيوب) أولى هذه الأساطير التى ولج اليها الشاعر منذ فترة مبكرة . ولأن الأسطورة لها علاقة خاصة بحالتها غير العلاقة الأولى ، فإننا يجب أن نتنبه ونحن نقرأ هذه الأسطورة ، أو القصيدة ، (من سفر أيوب) ، إلى أننا نحيا فى هذه العلاقة الخاصة التى تتماوج بين مستويات الذات والجماعة .

وهذه العلاقة الخاصة نعثر عليها فى عدد من الملاحظات التى نجملها فيما يلى :

(١) استخدام ضمير (الجمع) قبل استبداله بضمير الحكى (المخاطب فيما بعد) .
(٢) تباين الدلالة الشعرية بين الخاص والعام فى السياق الشعرى .
(٣) التنقل مع تنويع الدراما بصوت مختلف فى كل مرة ، وهو ما يبدو واضحا فى تباين الشكلين : العمودى والحر ، والتباين بين كل مقطع وآخر .
(٤) اتساع دائرة التعبير القيمى مما يؤكد التزام الشاعر بالشعر العمودى فى البداية .

ولا نخفى الإشارة إلى قدرة الشاعر وتمكنه من أعاريضه ورويه مما يمكن القول معه إنه حاول ألا يهبط إلى قاع المغامرات الشكلية الحديثة ، ومن ثم جاء حرصه على روح الموسيقا العربية .

وهو لا يتوقف عن بعث الواقع التاريخى أو الأسطورى فى حاضره ، فهو دائم التنقل من السندباد إلى سيف الدولة إلى أبى تمام إلى أبى العلاء وغيرهم .

إن عنترة يحمل عنده الذات والكون . فعلى الرغم من بحثه عن الحرية ، فإن الحرية فى فقدانها تصبح رمزا عالميا للإنسان المظلوم :

ياعبل . . ياحريتى
ياأملا رفّ ودار واستدار فى خفوق مهجتى
هدهدته طفلا على مدارج الثرى
وحين شبّ ، شبت الحياة فى عروق صبوتى
منفتحا على رغائب الشباب وانطلاق زهْوة المتيم الشجاع
. . . .
يدعون : ويك عنتر القدام . . كن لنا

لعبلة المنى ، لعبسٍ ، للعرب
لكلِّ مظلومٍ مطاردٍ يقتاته الحمام والظلام (١٤٨/٢٤٩)

ولأن الواقع التاريخى لا يكفى لتأكيد الواقع المعاصر ، فالشاعر لم يتردد فى خلق الواقع الأسطورى ، أسطرة الحاضر ، بما يمكن أن يؤدى مهمته ؛ فبغداد يمكن أن تتحول الآن ، وعلى صوت انتفاضتها الحرة إلى شىء أشبه بالأسطورة :

شىء يولد كالأسطورة
يولد فى أعماق بلادى
شىء ياعينى المبهوره
يتفجر فى وهج الشمس
أرض صامتة تتكلم
كفٌ بالأفراح تسلّم (١١٥)

وتتداخل فى النسيج التراثى كثير من عناصر الدلالة من طريقة الصياغة أو شكل الصورة أو تنوع الأصوات الموسيقية ؛ إننا نجده يستخدم الشكل الجديد ، على سبيل المثال ، فيجمع فى قصيدة واحدة بين الشكل العمودى والشعر الحديث ، فلا نكاد نحس أنه يخرج عن الشكل التراثى :

أجيئك ،
مزدهما بالوعود ،
مضيئا كدائرة البرق ،
منتظرا لانهمار السواقى ،
ألاصق عربى بجدران عزلتك الموحشة

نلحظ هنا روح التراث فى النسيج الشعرى ؛ فالوزن من (المتقارب) يتهادى بشكل محكم ، ويتقارب أسلوب الشطرين من التفعيلات التى تتداخل فى جملة شعرية واحدة . وقدرة الشاعر هنا فى نظم الشعر الحديث تؤكد قدرته فى نظم الشعر العمودى لو أراد .

ويتبقى أن نشير إلى أن استخدام التراث عنده لم يقع فى محظور التجريد أو التجريب كما فعل عديد من الشعراء المعاصرين ؛ فمن الملاحظ أن عدداً كبيراً من أولئك الشعراء يستخدمون الشخصية التراثية أو التاريخية قناعاًمنفصلاً تماما عن الحاضر ؛ قناعاً يحمل اسم التراث ولا يحمل دلالاته ، مما يزيد الهوة دائما بين التراث والحاضر .

إن صلاح عبد الصبور ، على سبيل المثال ، راح يستخدم الحلاج ، فى المسرحيةالتىكتبهابهذا العنوان بقناع مجرد ، بعيداً كل البعد عن عالم الحلاج التاريخى ؛ وإن حاول أن يتقمص قصة الحلاج من بعيد فى وقت كانت فيه شخصية (الحلاج) — وهى شخصية تراثية إسلامية — تحمل زخما من المعانى لا يمكن تجاهلها قط . كما أن « أدونيس » راح يعلو فى هذا المضمار أكثر ؛ ففى قصيدته التى تحمل اسم الحلاج ، لم يكن للحلاج فى الواقع أية علاقة بمفهوم هذه القصيدة أو دلالاتها ، اللهم إلا ، باستخدام الاسم فقط ، بينما حاول فاروق شوشة ، حين راح يستدعى كثيراً من الشخصيات التراثية ، ألا يفصل بين الوجه والقناع .

وإذن نستطيع تلخيص عنصر التراث عند فاروق شوشة فى أنه يحتفى بالشخصيات غير مباعد بينها وبين ملامحها وبيئتها التراثية ، كما راح يحتفى باللغة بوصفها رمزا لتأصيل الهويّة العربية ، كما أن صوره الشعرية لم تكن لتحدث قطيعة بينها وبين التراث أبدا

٢ - (ز) الموسيقا

تشير دراسة شعر فاروق شوشة إلى الإفادة كثيرا من خاصيتى المقطع والصوت إذ إن نسيجه الفنى بوجه عام يؤكد على إفادته من حركة التفعيلة واختيارها . وبالنظر إلى طبيعة الاجراءات الفنية التى نلمسها نستطيع الوصول إلى أهم الملاحظات التى يمكن أن تبلور كل عناصر البنية الفنية عنده ، والتى تتسلل فى نسيج شعره كله ، ومن أهمها :

(١) الإفادة من الجانب الدرامى فى القصيدة ، على اعتبار أنه وسيلة ناجحة للتعبير عن الصراع بين حركتين نفسيتين ، وهو ما ينعكس فى ازدواجية الصوت فى القصيدة الواحدة .

(٢) كما حاول الإفادة من الجانب الغنائى لديه ، كذلك ، جهد ، للإفادة من النموذج السياقى - الغنائى - بالقدر الذى حاول به الإفادة من النموذج الاستبدالى - الدرامى .

(٣) حاول الإفادة كثيرا من تداخل الذات والعام فى تلمس (رسالته) ، وهو ما يفسره استخدام كل الظواهر الفنية فى أعاريضه .

(٤) الحرص على القافية حرصا كبيرا ؛ وهو حرص يتواءم مع حرصه على المقطع ، بالقدر الذى حاول به الابتعاد عن الخبب تماما .

ولنخرج من الإجمال لنصل إلى تفصيل هذه الملاحظات .

فعلى مستوى الملاحظة الأولى ، فقد تحددت عدة نقاط أكدت ولع الشاعر بإيثاره للحركة المستمرة من خلال الصوت ؛ وقد بدا هذا واضحا خلال الجمع بين تفعيلة فى الحشو وتفعيلة أخرى فى الضرب ، واتخاذ وحدة عروضية من تفعيلتين بدلا من تفعيلة واحدة ، وأيضا فى المزج بين أكثر من وزن كما سنرى .

وقد ساعد فى هذا تطور الشعر الجديد وتداخل الأبيات بحيث تختلف كلية عن أبيات الشعر العمودى ؛ فطبيعة الشعر الجديد تعطى الحرية لصاحبها فى توزيع الاضرب وإطالة الأبيات أو تقصيرها ، كما تعطيه الحرية فى استخدام ثم تنويع اساليب التقفية واختيار ما يتمشى منها مع الموضوع .

ويمكن أن نرى انعكاس هذا فى (البناء الدرامى) خلال ثلاث إشارات يمكن أن تكون ائتلاف الحركة الصوتية . وهذا الائتلاف كثيرا ما نجده فى استخدام تفعيله المتقارب (فعولن فعول) ، فى حركتها المتأرجحة ، فى الموضوع الذى يحاول صاحبه التغلب فيه على رتابة الشعر أو رتابه الإيقاع ويمكن أن نرى فى قصيدة (شاعر الربابة) بوجه خاص ، أبلغ هذه الأمثلة ، يقول فيها :

ومرت عليك وجوه الأساطير
تنفخ فيها ،
تزوقها كل يوم ، وترحل عبر الخيال البعيد ،
لعلك تصطاد منها عجيبة ليلتك القادمة ،

وحبكة لحن القرار ،
واذا انفعل القوم بالخاتمة
وما جُوا ،
. .

فإذا جاوزنا هذا إلى الانتقال بين الشكلين ـ الحر والعمودى ـ وهو انتقال تقتضيه طبيعة الحركة النفسية والشعورية داخل النص الواحد ، لوقفنا فى قصيدة (كلمات مرتعشة) أمام أكثر من مقطع فى قصيدة واحدة ، وكل مقطع مرتبط بوزن مختلف عن غيره . نستطيع أن ندلل على هذا بقراءة المقطعين التاليين :

منذ أعوام
وكان الحب يأتى بابنا . .
طارقا ، يسأل عن مأوى وأمن وظلال
لم يكن يخطىء يوما دربنا
قادما . . أروع من كل خيال
ينفض الفرحة فى أيامنا
صلوات وحكايا وابتهال
منذ أعوام غفونا مرة

ويقول المقطع الثانى حيث ينتقل الشاعر من وزن (الرمل) إلى وزن (الوافر) :

لأنى جئت عريانا . . وقلت ألوذ فى بابك
ومسّحت الجبين الرطب فى لثمات أعتابك
لأنى لم أزل مستوحش الأيام والرؤيا
تغرب فى عيون الناس ، واهتزت به الدنيا

أظل هنا . . أتمتم باسمك الغالى . . ومحرابك

والانفعال المعنوى أو الشعورى ، يصل بنا إلى إشارة ثالثة هى ، الانتقال من وزن إلى وزن فى قصيدة واحدة تحسب على الشعر الحديث ــ كما فى القصيدة التى كتبت فى حرب أكتوبر ٧٣ بعنوان (أغنيتان لمصر) ففى المقطع الأول (الأغنية الأولى) ؛ راح يتحدث إلى مصر قائلا :

أحبك
يانبضة فى صميم الحنايا
ويادفقة من شعاع السماء تضىء خطايا
ويامنتهى غايتى
إن تمنيت أفقا وضيئا
وفجراً نديا
وعيشا رضيا
وناديت ، كنت الصدى فى ندايا
ويقذفنى اليوم للأمس ،
يقذفنى الأمس للغد
أسبح ، عبر فضائك ،
أرتاد أفق نجومك ،
أسكب روحى على ضفتيك شظايا

ولا يلبث مع نهاية الإيقاع الحزين واصطدامه باليوم السابع ٧٣ أن يتغير الوزن ، من السريع فى المقطع الأول ، مقطع الحزن الذى نستحث خطاه ليمضى ويأتى بدلا منه النصر ، إلى المتدارك فى المقطع التالى ، مقطع اليوم السابع بكل ما فيه من فرح وحبور ، فتغيير الوزن هنا ضرورة اقتضتها اللحظة . يقول بعد المقطع الأول الطويل ، فى المقطع التالى :

اليوم السابع جاء
والراية فى أيدى الأبطال الشجعان
تتلألأ فى وجه الدنيا
وترفرف أبدا فى خيلاء
من فوق التبة فى سيناء
اليوم السابع جاء
سقطت أحلام المخمورين المزهوين
داستها أقدام الأبطال المنصورين الخ . . (صـ ٤٣٦) .

وهذا الدخول والخروج بين أكثر من وزن يذكرنا بحركة الصراع النفسى المتباينة فى قصيدة بورسعيد لبدر شاكر السياب ، وقصيدة (مذكرات الملك عجيب بن الخصيب) عند صلاح عبد الصبور .

وحضور الجانب الدرامى عند الشاعر يوازيه ، أيضا ، حضور جانب آخر هو الجانب الغنائى .

ويمكن تحديد ملامح البنية الموسيقية عند فاروق شوشة من مراجعة أوزان مجلد (الأعمال الكاملة) كلها من خلال نموذج واحد ، على هذا النحو :

البحر	الرجز	المتدارك	المتقارب	الرمل	السريع	الكامل	الوافر
الوزن	مستفعلن	فعلن	فعولن	فاعلاتن	مستفعلن مستفعلن مفعولات	فاعلاتن	مفاعلتن
عدد القصائد	٣١	٢٣	١٢	٧	٦	٣	٣
نسبه مئوية	٪ ٣٠,٦٣	٪ ٢٧,٠٥	٪ ١٧,١	٪ ٨,١	٪ ٧,١	٪ ٣,٥	٪ ٣,٥

وبرغم أننا نؤيد الرأى الذى ينفى وجود علاقة لازمة بين الوزن والمعنى ، فإننا لا يمكن أن نهون من أهمية الإيقاع الصوتى أو الداخل فى تأكيد معنى بذاته ونفيه ، وإعادة تحليل العلاقة بين الوزن والغرض الذى كتب فيه ، وهو ما يؤكد اتساع دائرة الغنائية على الهم اليومى والكونى فيما يتمثل بخاصة فى الرجز ؛ إذ يشير إلى أن ٣١ قصيدة من مجموعة الأعمال الكاملة على تفعيلة واحدة ، (مستفعلن) ، التفعيلة المحورية فى بحر الرجز ، وهى تأتى بنسبة ٦٢,٣٠٪ من جملة قصائد الديوان كلها على وجه التقريب .

واختيار بحر الرجز هنا ، يشير ، إلى طبيعة الرجز على أنه أقرب الأعاريض إلى النثر بما يمكنه من تصعيد البوح الذاتى والصعود به إلى درجة بعيدة من التعبير . وطبيعته هذه تهب عدة إمكانات فنية للشاعر الواعى ؛ إذ يمكنه من الإسهام فى تناول القضايا الإنسانية اليومية ، كما يمكنه أن يسهم فى الخروج من دائرة الرتابة إلى دائرة الحكى الغنى بما فيها من مدركات درامية . وفى الوقت الذى يتميز فيه بخفوته النسبى ، يمكن أن يودع إيقاعه نبرة عالية مستمرة مما يسهم فى تأكيد المعنى بسهولة فائقة ، وهو مالاحظنا فى قصيدة (مطر) لبدر شاكر السياب . كما أن هذا الوزن ــ الرجز ــ يشير إلى خاصية فى التكوين الفنى عند الشاعر ، وهى أنه تأثر بالعروض الإنجليزى فى قراءاته الغربية (يربط البعض بين وزن الأيامب بالإنجليزية والرجز بالعربية) بخاصة أن بعض مؤثرات الشاعر الأولى تعود ، ضمن ما تعود ، إلى إليوت ، كما تعود إلى ويتمان وغيرهما ، من كتاب الغرب .

ولا يعنى هذا أن التأثر ينصب هنا على الجانب الدلالى وحده ، وإنما يمكن أن ينصب ، فى وحدة (الرسالة) عبر شفراتها الكثيفة .

والعود إلى سياق نظام البحور يؤكد أن التفعيلة الغالبة عند فاروق شوشة تتحدد بعد ذلك حول بحر (المتدارك) ؛ وهى تأتى فى ٢٣ قصيدة تمثل نسبه ٢٧,٥٪ ، ثم تأتى تفعيلة بحر المتقارب فى ١٢ قصيدة تمثل بنسبة ١٧,١٪ ، وهذان البحران الأخيران كان يعدهما الخليل بن احمد ضمن دائرة واحدة أطلق عليها دائرة (المتفق) ؛ وذلك لاشتقاق تفعيلاتها ؛ فهما يتمتعان بهذا الجرس المنغم ، وهو ما يسهم فى تأكيده تلك النبرة الغنائية التى يختلط فيها الحزن بالإيقاع المتتالى بخاصة فى (المتدارك) ؛ وهو ما نجده يوضوح فى قصيدة (كلمات مرتعشة) يقول فيها :

ماذا أحكى ! ماذا أحكى !
وعلى صدرى ، وبكفى . . . بقايا أطياف الأمس
أشياء تغيب بأعماقى ، وتظل حيايا فى نفسى
ماذا أحكى !
ياماللتى أسراراً فى طعم الهمس
لحنا . . أغنية . . موسيقى
تصاعد دوما فى كأسى (٨٨)

إلى آخر هذا التوقيع الراقص الذى يتمدد فى كلماته وتفعيلاته .

ولنر مقطعا آخر ، يقول فى قصيدة (من فدائى إلى صديقته) :

ولم يترك لى وهج الأيام . .
إلا شيئين
شيئين اثنين
عينيك وإيمانى بالغد
وبأن غداً سيمر . . ومازلنا يجمعنا وعد (١٠٧)

فعلى الرغم من تباين الأغراض فى المقطعين ــ القصيدتين ــ بين الحب فى الأولى وبين الإرادة فى الثانية ، فإن الشاعر استطاع أن يذيب تفعيلات المتدارك خلال موضوعه وليس تبعا لمعطاءات الوزن التى تطوع لهذا الموضوع ،وهوما يمكن أن نلاحظه فى البحور نفسها التى راح يستخدمها . وهو استخدام لا ينتمى إلى ميله إلى (التأصيل) وحسب ، بقدر ما ينتمى إلى المدرسة الحديثة وتعميقا لموسيقاها . وعلى سبيل المثال ، فإننا فى الوقت الذى نلحظ فيه أن أكثر استخدام العرب قديما كان : للطويل والكامل ، فإن الشاعر هنا لم يستخدم أيا منها بإفراط ، باستثناء بحر الكامل الذى حرص على تلمس إيقاعه السحرى عن طريق استخدام (المجزوء) ، وهو ما فعله فى بحر مثل (الوافر) الذى لم يستخدمه أيضا إلا مجزوءاً ، وهو ما ينتهى بنا إلى ملحوظة مهمة هى ، أن تلك البحور التى استخدمها تقترب من بعضها البعض ــ صوتيا ــ إما لتتابع الوتد والسبب فيها ، أو لتقديم السبب على الوتد فى بحرى (المتدارك والمتقارب) ، وللصور الصوتية المقابلة فى بحرى (الكامل والوافر) . كما أن ثمة تشكيلات تبادلية صافية تماما تلحظ بين البحور التى نظم فيها مثل السريع والرجز والرمل بما يمكن الخروج فيها بإيقاعات صوتية تؤكد ميل الشاعر إلى المدرسة الحديثة والوتر الغنائى فيها بخاصة .

تؤكد هذا وتحدده ، الملحوظة الثالثة التى تسير فى تتابع علاماتها إلى ظواهر فنية عديدة من أمثال التدوير وتلمس التضمين وتجنب الخبب أو النثرية أو الوقف أو عدم الاهتمام بالعلاقة التقليدية بين الوزن والموضوع .

ولنقف قليلا عند هذه الظواهر .

التدوير يمكن أن يعدّ عند البعض أحد عيوب الأعاريض . ومع هذا ، فإن استخدامه لـه لم يأت منفراً ، بل أتى تمشيا مع طبيعة الموضوع الذى يعالجه ، وهو ما يتواءم ، بخاصة مع البحر الذى يأتى فيه التدوير . إن الشاعر يستخدم التدوير استخداماً محببا بخاصة حين نلاحظ أنه نظم كثيرا فى المتقارب والرمل ، فى وقت لم ينظم أبداً فى بحر الطويل الذى يعد التدوير فيه عيبا صارخا ، وهو ما يعنى أن التدوير عنده يأتى استجابه لنازع الموضوع وليس اضطرارا فنيا بأية حال ؛ وهو ما يمكن أن نجده بسهولة فى ديوانه السادس الذى نشر بعد نشر (أعماله الكاملة) بعنوان (لغة من دم العاشقين) .

ولنأخذ مثالا على هذا ، القصيدة الأولى من الديوان . يقول أحد المقاطع :

هذى خطواتى الأولى ، تمرق فى الطين وتوشك أن
تتعثر ، أسقط ، ثم أعاود ، وجهى لا يفصح عن هدف
ويداى معلقتان بغصن ، آه . . مغللتان بوعدٍ يفلت
منى ، لا ضَيْرَ ، تشبثت بآخر ، عاودت الخطو ، الطين
يلاحقنى ، الطين وجوه وبيوت وسراديب ووحشة ليل
متكئه

. (ديوان : لغة . . دار الوطن العربى ، ٨٦ ص ١٠)

ويزيد الشاعر ، أيضا ، من التضمين الذى أسهم فى اختراق

(جسد النص) وتلاحمه فى آن واحد ؛ وهو ما نجده بخاصة فى شعر المدرسة الحديثة مثل هذه القصيدة (قطار الجنوب) التى استشهد بها د. أحمد درويش فى تناوله للتضمين فى ترجمة كتاب (بناء لغة الشعر) لجون كوين ص ٨٤ ؛ فبعد أن يورد قصيدة قطار الجنوب يأتى بتفسير التضمين وشرحه . تقول القصيدة :

فى عيون المحطات يرقد بوح انتظار
ويقلع برق انخطاف
تستطيل المسافة بين المودع والمترجل
بين المغامر والمتوجس
بين الشجاع المحاذر والغر . . ذاك الذى لا يخاف !
والصبايا افترشن المساء
وأشعلن أشواقهن دخانا صعد
جئن ، هيأن كنز الصدور الخبىء ،
لحلم جرىءٍ تدثرنه
ولوعدٍ تنتظرنه ،
وليال مجهزة للقطاف
يا قطار الجنوب المسافر ؛ مخترقا صبوات المدى ،
طائراً بالرشد
لا الوجوه الحبيبة عادت ،
ولا الشوق منطفىء فى عيون البلد
الصبايا احتشدْن
انتظرن
انطفأن
وأوشكن يبكين
أوشكن يرحلن
مازال خيط « رفيع »
وصبر وجيع
ودائرة من شعاع بعيد
يلوح فيها ولد
[لغة من دم العيون]الديوان- ص ٦٣.

إن ظاهرة التدوير تبدو هنا واضحة ؛ فخلال هذه الأسطر لم يتم الوقوف على نهاية تفعيلة فيها إلا فى نحو عشر فقط . وإذا استثنينا الأسطر الأربعة الأخيرة التى يتم فيها جميعا الوقوف على نهايات التفعيلات وجدنا أن معنا نحو عشرين سطرا يتم مراعاة قاعدة التوازى التقليدية فى نحو خمسة منها فقط ، وهو ما يمثل حوالى خمسة وعشرين فى المائة وقد يلفت النظر أن الأسطر التى تم فيها الوقوف على نهايات التفعيلة استغلها الشاعر فى بناء نظام لقافية (الاختيارى) فى القصيدة حسب ما تم التعارف عليه فى الشعر الحر ؛ ففى الشطر الثانى (ويقلع برق انخطاف) ينتهى بنهاية تفعيلة ، وهو يحدث قافية مع السطر الخامس (ذاك الذى لا يخاف) ، ومع السطر الحادى عشر (وليال مجهزة للقطاف) ، وهما شطران ينتهيان بدورهما مع نهاية تفعيلة . أما الشطر السابع (وأشعلن أشواقهن دخاناً صعد) ، والذى ينتهى بدوره بنهاية تفعيلة ، فهو يحدث قافية مع السطر الثالث عشر (طائراً بالرشد) وكذلك مع السطر (الخامس عشر) فى عيون البلد ، والشطر الرابع والعشرين (يلوح فيها ولد) ؛ وهى جميعا تنتمى إلى الظاهرة نفسها .

ولا يخرج عن هذه القاعدة السطران التاسع والعاشر ولا الشطران الحادى والعشرون والثانى والعشرون . .

وهنا نستطيع أن نوافق د. أحمد درويش على أن استخدام الظاهرة هنا ذو هدف موسيقى يرتبط بفكرة ترسيخ الوقوف المعنوى بوقوف صوتى قوى يتمثل فى القافية التى تعد فى الشعر التقليدى رمزا لاجتماع الوقفين المعنوى والصوتى معا .

ويلاحظ أيضا أن فاروق شوشة ، من بين شعراء جيله لم يكتب على وزن أهم صور (المتدارك) وهو (الخبب) وهو ما يمكن أن يقال أيضا عن (الهزج) . والخبب بخاصة من أهم الأمور فى تفسير دلالة المقطع لديه ؛ فعلى الرغم من أن الخبب يعد من أكثر الأوزان انتشارا فى الشعر الجديد بعامة ، وبين جيل الستينات بخاصة ، فإن عدم طرق الشاعر له يثير تساؤلات كثيرة . ولا يفيد هنا إن يقال أن الخبب كان نادرا ، بل شديد الندرة فى شعر التراث إلى درجة أن الخليل أهمله لهذا . إذ يمكن الرد على هذا بأن فاروق شوشة لم يستخدم أيا من البحور المركبه التى كتب بها العرب ، وحين استخدم الوافر ، فإنه لم يأت به إلا مجزوءاً فى الغالب . فضلا عن أن هذا الوزن ــ الخبب ــ من المتقارب يحمل إيقاعا ذا جرس مميز راقص ، إذا كان ينبغى أن نشير إلى ولع البعض بالربط بين الوزن والموضوع الذى كتب فيه .

وقد يكون لهذا علاقة بحرص الشاعر على عدم طرق قصيدة النثر بأية حال ؛ إذ يلاحظ أن فاروق شوشة على العكس من المحاولات المعاصرة له ــ أبو سنه ــ أو اللاحقة عليه ــ فى عقد السبعينيات ــ لم يقترب قط من النثر فى أية محاولة إبداعية .

وتقودنا صورة المقطع عند فاروق شوشة إلى دراسة الصوت أو القافية .

تشكل القافية عند الشاعر بعداً آسرا أثيرا . وهذا البعد بدا واضحا منذ أشعاره الأولى ؛ إذ راح يستخدم فى الدواوين الثلاثة الأولى نوعا من القافية المتواترة إلى درجة أنه يطلق على كثير من هذه القصائد (القصائد العمودية) . ويبدا عدم اهتمام الشاعر بالقافية يقل ظاهريا ، بخاصة فى ديوانه (فى انتظار ما لايجيء) الذى قدم لنا من خلال قصائد امتد فيها البيت الشعرى إلى عدة أسطر تضاف خلالها القافية الثابتة ، ثم تظهر من جديد بعد أن يكون قد تخلل السطر الشعرى عدة أوزان داخلية ، وهو ما بدا أكثر وضوحا فى قصائده الأخيرة .

غير أن محاولات الشاعر فى القافية لم تسلمه إلى الخلاص منها قط ، إذ حرص أن تكون نظاما جماليا آسراً . وعلى الرغم من استخدامه لتفعيلة الرجز التى تقترب من التفعيلة الغربية ــ الايامب ــ فإنه لم يفعل كما فعل رواد هذا الشكل الغربى للتخلص من القافية بأية حال .

لقد تطورت مراحل تلمس القافية عند الشاعر فى نهاية السطر ، كما أن تكرارها ، كان يشير إلى أنه يريد أن يتخلص من خفوت الرجز بعلو صوت الروى قليلا ، مما كان يؤكد أن القافية لديه أعلى صوتا من الإرسال والنثرية ، وهو ما يمكن أن نضيف به رصيد كبيرا للشاعر .

ولعل الحرص على القافية فى الإيقاع الزمنى أو الروى كان أكثر

الأسباب التى تؤكد (تأصيله) للشعر ، بخاصة ، وأن الجيل السابق له ، فى البداية على الأقل ، كان يحرص على اقتناع مؤداه ، أنه (كلما ازددت تحللا من القافية ازددت اقترابا من الحداثة فى الشعر) ؛ وهو اقتناع لم يحاول الانتماء إليه شعراء الجيل الثانى وعلى رأسهم فاروق شوشة .

لقد ارتبطت القافية هنا بكثير من خيوط الشطر الحديث ، إذ ساعدت كثيرا على زيادة إيقاع الدراما وتعميقها فى البنية الشعرية ، كما أسهمت فى اتساع دائرة المضمون بالتمركز عند الذات ثم الخروج منها إلى آفاق المجتمع والكون ، بل يمكن عد القافية هنا ، بديلا ، عن وحدة الأثر ، وربما (الوحدة العضوية) فى القصيدة كلها .

وهنا نصل إلى أهم نتائج هذه الدراسة :

لابد أن نشير قبل كل شىء إلى أمرين :

أولا . . أن فاروق شوشة (نموذج) لجيله ، وليس منفصلا عنه بأية حال ، أو حتى ـ متمايزاً عنه ، اللهم إلا ، فى درجة (التأصيل) التى احتفل بها كثيرا .

ثانيا . . أن الجيل الثانى ليس الجيل الذى يؤرخ لمدرسة الشعر الحديث فى إبان تطورها ؛ فقد جهد جيل الخمسينات لتسوية الأرض واستزراع التجربة ، وجاء دور الجيل الثانى ليرعاها بالحماية والسُّقيا ، ومن ثم كان عليه أن يجاوز ما قبله ويطوره .

وقد تحدد جهد الجيل الثانى ، بخاصة فى (تأصيل) القصيدة وتطويرها . فإذا اتفقنا على أن فاروق شوشة كان أنشط شعراء جيله فى هذا (التأصيل) ، انتهينا إلى سؤال هام :

هل قدم فاروق شوشة إضافة جديدة للجيل الذى سبقه بخاصة والشعر العربى بعامة ؟

وبشكل أكثر تخصصا :

هل هناك كيان لغوى خاص بالشاعر ؟

بمراجعة أعمال فاروق شوشة حتى اليوم يمكن أن نجيب بالإيجاب ؛ فقد حاول بجدية أن يكون له طابع مميز عن غيره ، وهذا الطابع انصرف كما رأينا ، إلى التحديد المرتبط بالمصطلح الجديد للشعر الحديث أكثر منه إلى الشعر الكلاسى رغم ميله إلى الأخير . فعلى الرغم من ارتباطه بالتراث يمكن أن نلحظ أن محاولاته فى هذه السبيل لم تغرق فى تمثل التراث ، كما لم تغل فى تلمس (الانفجارات) اللغوية الموهومة فى السبعينات ؛ ومن ثم فإن محاولاته اتسمت بطابع (الوسطية) وانسحبت على القيمة التعبيرية ، بخاصة حين بدأ جلياً أنها تقترب من الظاهرة البلاغية ، تأثرا بالشعر الغربى وفى الوقت نفسه تأصيلا للشعر العربى ؛ وهو ما يبدو فى كثير من العناصر النفية .

وهذا لا يعنى أن محاولاته تفوقت على محاولات جيله كما أسلفنا ، ولكن كانت أكثر ثباتا على التشبث بقيمة التراث . فهو ، على سبيل المثال ، لم يسع قط إلى القصيدة النثرية كما لم يقع فى إسار الجموح (الإليوق) ورموزه الشابعة دون شك عن مجتمعه ، كما لم يقترب من صورة (الخبب) ، وابتعد عن الابتذال اللفظى وسهولته . ومن هنا ، فإن تمرده لم يكن من أجل التمرد كما راح يردد (أدونيس) أكثر من مرة ، كما أن (الخلق) عنده لم يكن من أجل الخلق كما ردد أكثر من شاعر معاصر ، وإنما راح يبحث فى تمرده عن قيمه التطلع إلى واقع مختلف عن هذا الواقع ؛ واقع تتحدد فيه (الرسالة الشعرية) تحدداً طبيعياً يسهم فى تأكيد هذه الرسالة وإيصالها .

وعلى هذا النحو ، فإن من أكثر النتائج أهمية بالنسبة لشعر فاروق شوشة تمتع الشاعر بسمة (غنائية) فى المقام الأول ، فى وقت لم يغرق فى حال من الرومانسية القائمة ، أو حال من الوجودية التى عاش فيها عدد كبير من كتاب الستينات وشعرائها ، وإنما كان تعبيره الدلالى فى المضمون نتاج حالة (عقلية) واعية .

غير أن هذا كله يثير تساؤلات عدّة :

إذا كان الأمر كذلك ، فلماذا تدهور الشعر بعد الستينيات؟
ولماذا يوغل ممثلوه فى الغموض والإبهام ؟
ولماذا لا نتوقف عن الحديث عن أزمة الشعر ومأزقه المعاصر ؟

ويمكن أن نلخص هذه الأسئلة كلها فى سؤال أخير :

(كيف) يخرج الشعر العربى الآن من مأزقه الذى إنتهى اليه ؟

الإجابة عن هذا يقتضينا العود إلى شعر فاروق شوشة مرة أخرى . إن الشعر العمودى والتفعيل لا يزال يسيران جنبا إلى جنب ، كما أن محاولات نظم الشعر وتجربته ، حتى من بين تجريبييه الجدد ، لا تزال مستمرة . ومن الإنصاف أن نقول إن الشعر الحديث لم تسقط رايته بعد . وإن كانت حركه الشعر العمودى قد استمرت لقرون طويلة ، وعرفت محاولات وعثرات طويلة على مدى قرون ، فإن الشعر الحديث لم يزد عمره عن أربعين سنة على وجه التقريب ، وهو ما يشير إلى أنه ما يزال فى مرحلة التجريب والتبلور والنضج .

ومع ذلك يمكننا أن نحدّد فى عدة نقاط ، ما يسهم فى الإسراع بحركة الشعر إلى شاطىء الأمان ، وهى تتلخص فيما يلى :

ـ يلاحظ أن حركة القصيدة العمودية فى صعود ، ولا يعنى أن سيادتها فى الشعر الحديث ستكون المخرج الوحيد من هذا الاضطراب العام ، ولكن ، نعنى ، أن العود إليها مع تطويرها و(تعصيرها) فى مؤثرات العصر ، يمكن أن يسهم فى تبلور القصيدة الحديثة ووصولها إلى درجتها المثلى .

ـ يلاحظ الاتجاه إلى الشعر الدرامى سواء فى شكل الشعر المسرحى ، كما نراه فى تكنيكات الدراما والحكائية داخل الشعر ـ أو فى الاتجاه إلى المسرح الشعرى خارج الشعر فوق خشبة المسرح . ولاننكر أن للشاعر هنا محاولة فى هذه الطريق .

ـ ربما أشرنا إلى عدد من الملاحظات الأخرى التى تسهم فى تبلور حركة الشعر الحديث أكثر مثل : التدوير والتضمين ، وما إلى ذلك من ظواهر القصيدة العربية من الداخل .

ونظن ، أن هذا كله موجود فى شعر فاروق شوشة .

قراءة فى رواية "السيد من حقل السبانخ" أو يوتوبيا عصر العلم

حسين عيد

الرحلة فى الزمان :

رحل بنا الكاتب صبرى موسى فى المكان فى روايته العظيمة « فساد الأمكنة »[1] إلى جبل الدرهيب قرب حدود السودان ، حيث قدم إلينا « غذاء جبليا لم يعهده سكان المدن » وهو يحكى لنا سيرة ذلك المأساوى نيكولا . .

ثم ها هو ذا يرحل بنا ثانية فى الزمان ــ هذه المرة ــ بروايته « السيد من حقل السبانخ »[2] إلى السنة الواحدة والثمانين من القرن الرابع والعشرين ، حيث يقدم إلينا غذاء علميا ، لم يعتده سكان كوكب الأرض ، وهو يحكى لنا سيرة هومو وأهل ذلك الزمان .

فماذا قدم صبرى موسى فى روايته الجديدة ؟

يوتوبيا عصر العلم :

إذا كان صبرى موسى قد أجاب فى روايته السابقة « فساد الأمكنة » عن سؤال : كيف يتسبب البشر فى إفساد المكان ؟! فإنه فى روايته الجديدة « السيد من حقل السبانخ » يقدم إلينا الوجه الآخر لسؤاله السابق : كيف يستطيع البشر أن يقيموا مدينة فاضلة فى عصر العلم ؟!

فكأن هذه الرواية إذن رؤيا مستقبلية ، أويوتوبيا عصر العلم .

فما المدينة الفاضلة ؟ وما أنواعها ؟ وما الفرق بين اليوتوبيا (رواية المدينة الفاضلة) والرواية العلمية ؟ ولماذا تعد هذه الرواية تصورا ليوتوبيا خاصة فى عصر العلم ؟ وما البنيان و المعمار الفنى الذى شيده الكاتب ليقيم عليه أركان مدينته الفاضلة ؟ وماذا أضافت هذه الرواية لإنجازات الرواية العربية أو أفادت منها ؟ وما موقعها من الأعمال المثيلة فى الآداب العالمية ؟

هذا ما ستحاول هذه الدراسة أن تجيب عنه .

يوتوبيا : المدينة الفاضلة :

استخدم سيرتوماس مور كلمة يوتوبيا (Utopia) من كلمتين يونانيتين تعنيان معا اللامكان ؛ فكأن اليوتوبيا هى حلم راود الإنسان منذ أقدم العصور ، وعلى مر الأجيال ، بتحقيق الفردوس الأرضى أو المدينة الفاضلة (كما سماها فلاسفة الإسلام)[3] ، وفيها يتحقق للفرد أقصى ما يتمناه من السعادة . ذلك لأن[4] « الواقع الإنسانى لم يكن أبدا موضع الرضا بالنسبة لأصحاب النفوس العالية ، والعقول الكبيرة ؛ فالواقع ملىء بالشرور والخطايا ، والإنسان لم يستطع أبدا أن يحقق سعادته المثالية فوق الأرض » .

أنواع اليوتوبيا :

أولا : اليوتوبيا المثالية :

بدأت اليوتوبيا منذ زمن طويل فى شكل حكاية فلسفية[5] ، أى صورة خارجية ، باردة بعض البرودة ، لمجتمع خيالى . وفيها يصور الكاتب مجتمعا فاضلا ، يستخدمه إما لنقد المجتمع القائم عن طريق تقديم صورة مناقضة له ، أو لاقتراح مثل أعلى .

وخير مثال لها جمهورية أفلاطون ، ويوتوبيا سير توماس مور ، وأطلانطس الجديدة لفرانسيس بيكون . وهذا النوع بلغ مداه فى القرن التاسع عشر على يد الاشتراكيين الذين يسميهم كارل ماركس الطوباويين[6] .

ثانيا : اليوتوبيا المجازية :

وهذه اليوتوبيا المبسطة جدا ، تأسست فى منتصف القرن العشرين[7] . ولا يقوم فيها السرد الروائى على الاغتراب فى بلد متغير وحسب ، بل يقوم بالدرجة الأولى على إثارة معنى فلسفى للحياة ، مثل رواية « فوق صخور المرمر » لإرنست جونجر ، وملحمة الحرافيش لنجيب محفوظ .

ثالثا : اليوتوبيا العلمية :

وهى تقوم على أساس علمى[٨] ، وتحاول الاستفادة من التطورات العلمية . ولهذا فإنها تقدم عالما متطورا من الناحية التكنولوجية ؛ فلم تعد اليوتوبيا مجرد حلم أو مثل أعلى لا يمكن تحقيقه ، ولكنها أصبحت حلما تحقق جزء كبير منه ، أو هو فى سبيله إلى التحقق .

وقد تناول المفكرون والأدباء اليوتوبيا العلمية من زاويتين :

أ - يوتوبيا علمية متفائلة :

ترتبط بالعلم والتقدم الآلى ارتباطا وثيقا ؛ فهى تقدم[٩] « صورة للعالم المثالى كما يتمناه البشر » فى المستقبل ، معتمدا على الإمكانات العلمية المتزايدة . ولهذا فإنها تقدم عالما متطورا من الناحية التكنولوجية . ومثال ذلك رواية « العالم الطريف » ، من تأليف ألدوس هكسلى[١٠] .

ب - يوتوبيا علمية متشائمة :

وهى الرواية التى « تفتح باب التنبؤ بمحاذير المستقبل » نتيجة الاعتماد الهائل على التقدم العلمى والتكنولوجى ، وتعبر عن المخاوف من هذا التقدم . ومثال ذلك رواية « ١٩٨٤ » : لجورج أورويل .

ويلاحظ أن هذه الروايات التى تشكل كل منها يوتوبيا خاصة ، تحقق الأغراض التالية :

أولا : نقد مجتمع قائم عن طريق تقديم صورة مناقضة له ، أو لاقتراح مثل أعلى فى الرواية اليوتوبية ؛ فهى هجاء مقنع . وهذا ما فعله أفلاطون فى « جمهورية أفلاطون » ، عندما كانت أثينا صورة عابرة لمدينته المثلى ؛ وما فعله سويفت فى روايته « رحلات جليفر » .

ثانيا : التنبؤ بالمستقبل أو رسم صورة ذهنية صرف لمجتمع الغد . وهذا ما يؤكده هـ . جـ . ويلز[١١] حين يقول : « إن الخيال يستطيع بمساعدة العلم أن ينظر إلى المستقبل القريب لتحقيق أحلامه . فالدولة العالمية ليست بالفكرة البعيدة الآن ، والبشر يبدون حكمة يوما بعد يوم ، ويتعلمون من أخطائهم الماضية » .

ثالثا : التحذير من المستقبل إذا ما انتهجت البشرية فى تطورها نهجا يضر بالإنسان ، ولا يحقق حلمه فى مستقبل أفضل ، فتساعد على أن تجعل الإنسان أكثر إدراكا لموقفه الصحيح فى الحاضر والمستقبل . وهنا نجد أن الأدب ــ من خلال مثل هذه الروايات ــ يقوم[١٢] «بتكييف نفسية الإنسان ووعيه للعالم المتغير باستمرار وبعنف » . وهذا ما هدف إليه هـ . جـ . ويلز من كتاباته[١٣] « لخدمة الثقافة العلمية ، ولتبصير الناس بالهاوية التى يمكن أن يتردوا فيها ، ويشير عليهم بطريق النجاة والازدهار الحضارى ، إذا شئنا أن ننجو ونتعقل » .

الفرق بين رواية اليوتوبيا والرواية العلمية :

يعد أدب الخيال العلمى[١٤] نوعا من المصالحة بين الأدب الذى يقوم على الخيال ، والعلم الذى يقوم على أساس التجربة واستقراء الواقع . وقد بدأ هذا النوع الأدبى عندما اكتشف جول فيرن أن[١٥] العالم كان أغنى مما تصور العقل ، وأن الواقع كان أكثر تعقيدا من الرؤية الإنسانية . ثم استمر هذا النوع الأدبى على يدى هـ . جـ . ويلز فى روايته آلة الزمن عام ١٨٩٥ . ثم وسعت الحكاية العلمية الموضوعات التى صنعها ويلز لتشمل رحلات فى الزمان ، ورؤى فى المستقبل ، واكتشاف كواكب أخرى ، واجتياح الكائنات الأخرى للأرض .

وبذلك ظهر أن هناك اتجاهين فى أدب الخيال العلمى[١٦] :

١ - استخدام العلم على أساس واقعى شديد الحرص على دراسة النواحى العلمية ليستخدمها فى رواياته .

٢ - تدريبات للخيال ، وهى لا تدعى تناول أشياء يمكن تحقيقها ، أو هو[١٧] اتجاه خرافى ، يعتمد على شطحات ومفارقات مثيرة ، وشخصيات « سوبرمانية » تصنع المعجزات بلا مبرر .

أما رواية اليوتوبيا فهى تجاوز الواقع لتقيم أركان مدينة فاضلة تحقق أحد الأغراض الثلاثة لهذا النوع (نقد مجتمع قائم ، أو نبوءة مستقبلية ، أو تحذير من واقع مقبل) ؛ فهى تقوم على الاغتراب وإثارة معنى فلسفى للحياة .

وهكذا يتضح أن بعض الروايات يعد روايات مدن فاضلة ، على الرغم من أنها قد تستند على أسس وإنجازات علمية ، مثل : العالم الطريف لألدوس هكسلى ، ورواية ١٩٨٤ لأورويل ، فى حين يبدو أن الحكاية العلمية[١٨] التى انفتحت على عالم واسع لا حدود له ، قد سجنت نفسها مع ذلك فى انفعالية طفلية ولعب خطر ، وبذلك قضى عليها أن تكون نوعا أدبيا متخلفا أكثر من أن تكون نوعا شعبيا .

البناء الفنى لرواية « السيد من حقل السبانخ » :

تتصف الرواية ببناء معمارى متميز ومتطور ، يتداخل فى تشكيل نسيجه ــ الذى قد يخدعنا ببساطته ــ ثلاثة محاور مختلفة ، تتكاتف وتتضافر ــ بالاستعانة بمنهج تحليلى يقوم بالربط بينها ــ لتخلق لنا مدينة فاضلة تنبض بالحياة ، وتنبع من أرض الواقع ، ويعيش البشر بين أركانها سعداء ، ينعمون بمجتمع الرخاء والرفاهية ، حيث تحققت العدالة الاجتماعية من خلال نظام عام عادل لتوزيع العمل والطعام والدفء والسكن والتعليم والفن والكماليات .

هذه المحاور الثلاثة هى :

أولا : حكاية هومو ، وهو يخرج على النظام العام ، مشاركا فى آخر ثورة فى التاريخ ضد العبيد الآليين ، من أجل إنزال الآلات عن عروشها ، وإجلاس الإنسان محلها .

ثانيا : جزئيات المعيشة وتفصيلاتها ، التى تتناثر على مدار العمل ، لتشكل لبنات بنيان المدينة الفاضلة .

ثالثا : البناء الفكرى الذى ترتكز عليه المدينة الفاضلة ؛ وبشكله ما يثار من حجج ، مع النظام وضده ، تتوزع بين فصول الرواية بشكل فنى أخاذ .

وسأتناول كل محور من هذه المحاور بمزيد من التفصيل .

أولا : حكاية هومو (آخر ثورة فى التاريخ) :

تتلخص أحداث الرواية فى انقطاع هومو ــ بطل الرواية ــ عن ممارسة تيار حياته التقليدى ؛ فهو لم يعد إلى منزله بعد انتهاء عمله فى حقل السبانخ ، بل مضى يتسكع فى الطرقات إلى ميدان السفر الخارجى . واضطر فى النهاية إلى أن ينتظر حتى اليوم الجديد عند بدء العمل فى حقل السبانخ . لكن مركز التحقيقات الآلى دعاه للاستجواب بعد أن استفسرت زوجته عنه فى اليوم السابق نتيجة غيابه

وعدم عودته إلى المنزل . وقد أوضحت له لجنة التحقيق أنه لولا عودته بإرادته فإنهم ما كانوا ليسألونه ؛ فإنسان ذلك القرن الذى يعيشونه قد وصل إلى كل ما كان يحلم به من إصلاحات اجتماعية ، وأصبح حرا حرية تامة بكل ما تحويه الكلمة من معانى الحرية .

وتلتقط ملاهى المناقشات العامة ــ الموجودة فى بدرومات الأبراج السكنية ــ قضية رجل السبانخ ، ويتصل به شخص يدعى بروف ، ويشكلان معا جبهة تعارض الاندفاع المتزايد للنظام .

لكن النظام ــ نظرا لتزايد حالات الخروج عليه ــ يعلن برنامجا ثوريا ، يتضمن معالجة هؤلاء الخارجين كيميائيا ، وإلغاء الزواج ، وإلغاء الارتباط بالأطفال ، وإلغاء السكن . ويطرح البرنامج للاستفتاء العام ، فيها جمه بروف بعنف ، ويدعو للعودة إلى الأرض . ويحذرهم مندوب النظام بأن العودة إلى الأرض تعد قرارا بالانتحار والموت البطىء . وأمام إصرارهم يعد النظام أجهزة خاصة لانتقالهم وحمايتهم ، ويحصّنهم ضد بعد الأمراض الخارجية ، ويرفع عنهم تعقيمهم ليعودوا للإنجاب من جديد ، وأخيرا يفتحون لهم بوابة خاصة يخرجون منها .

وهم فى رحلتهم فى مجاهل الأرض الخراب يتعرضون لمخاطر شتى . ويبدأ هومو فى الانتباه والوعى بموقفه فى اليوم الثالث . ويقتنع ــ عقليا ــ بالعودة فى اليوم الرابع ، فيعود وحده ، ويطلب الدخول ثانية وهو ينتظر أمام البوابة ، لكن أحدا لا يهتم به ، وهكذا أخفقت آخر ثورة فى التاريخ .

بناء الشخصيات :

قام الكاتب صبرى موسى ببناء شخصيات الرواية الأساسية الأربعة بشكل متوازن من خلال تكوينين يتسمان بالخصوصية ؛ الأول من مستويين ، يتكون أحدهما من هومو وزوجته ، وهما شخصيتان يغلب عليهما الجانب العقلانى ، مع بقايا عاطفية قديمة لم تندثر ، وإن ظهرت بشكل أوضح لدى هومو . ويتكون المستوى الآخر من بروف وديفيد ، وهما نموذجان لشخصيات المدينة الفاضلة ، التى يسيطر عليها الجانب العقلانى سيطرة تامة ، ولا محل للعاطفة فى كيانها .

أما الثانى فيتكون من مستويين آخرين ، أحدهما مع النظام (مؤيد له) ، ويتشكل من ديفيد وزوجة هومو ، والآخر ضد النظام (خارج عليه) ، ويتشكل من هومو وبروف .

وهكذا تتصارع هذه المستويات ، لتتبلور القضية ، سواء على المستوى الشخصى (الإنسانى) ، أو على المستوى العام (للمجتمع كله) .

وفى خلفية هذا البنيان القوى المحايد للشخصيات تبدو شخصيات السلطة باهتة وشاحبة ، ربما بشكل متعمد ، انعكاسا لتأثيرها المحدود على أفراد المجتمع .

هومو ــ الإنسان :

أما هومو فيرمز للإنسان بصورة عامة . وهذا ما يؤكده معنى هومو باللغة الإنجليزية (الإنسان) . وأيضا فإن الكاتب ظل يشير إليه بلقب « السيد » على مدار سبعة فصول كاملة ، تأكيدا لرمزية السيد ، ولكونه يشكل نموذجا عاما من البشر الذين سيوجدون فى القرن الرابع والعشرين ، وكأنه بعد أن أعطاه البعد العام ، واطمأن إليه ، خصه باسم هومو (الذى يؤكد المعنى العام نفسه) .

وقد أجاد الكاتب صبرى موسى رسم هذه الشخصية المحورية ، التى تبلغ من العمر الخمسين عاما ــ وهو سن الشباب بالنسبة لمتوسط أعمار البشر خلال هذه الحقبة .

وتعد شخصية هومو أحد المفاتيح الرئيسية التى تساعدنا على ولوج مدينته الفاضلة . وهو يتحرك ــ خلال زمن الرواية ــ فى مسار مواز لاتجاه النظام ، ولكن فى اتجاه مضاد . إنه يحاول أن يقاوم هذا التطور العقلانى للنظام ، وأن يستعيد عاطفيته القديمة أو انفعاله الفطرى . وهكذا يعانى هومو الحيرة والقلق ؛ ومرجع ذلك إلى أنه يعالج مشكلته بأسلوب عاطفى بدلا من مواجهتها عقليا . والأمثلة المؤكدة لذلك كثيرة ؛ منها حواره مع زوجته وهى تدعوه للتراجع والاستمرار معها ؛ فيقول لها (فصل ١٧) : « لقد فكرت فى هذا كثيرا ونحن فى القاعة ، بل إننى استشرت العقل الشامل[١٩] الذى يعلم كل شىء ، ويستطيع الإجابة عن كل الأسئلة . وقد نصحنى بالبقاء ، ولكننى أجد نفسى غير قادر على مخالفة تلك المجموعة التى أصبحتُ رمزا لها » .

« ألم تسمعيهم وهم يكررون « رجل السبانخ وزملاؤه » . . « الطبيعيون من أمثال رجل السبانخ » . . إلخ ؛ بل إن مندوب النظام العام كان يتندر بالسيد بروف قائلا له : لقد خلبت عقلك حالة رجل السبانخ ، وأفقدتك توازنك العلمى يا بروف !

« ألم تسمعى ذلك كله بأذنيك يا ليالى ؟ لقد أصبحت رمزا لهم ؛ فكيف أتخلى عنهم الآن ؟! » .

ألا تعد هذه الكلمات انعكاسا لموقف عاطفى مغرق فى عاطفيته ؟ إن مشكلة هومو الأساسية تكمن فى استسلامه اللاواعى لعواطف لم تعد تتسق مع الزمان والمكان اللذين يعيشهما . وكما سبق أن قال توفيق الحكيم[٢٠] « نحن نريد لكل عصر جديد إنسانا جديدا » .

وهكذا مضى هومو فى الرواية ــ تدفعه قوى عاطفية مجهولة ــ نحو قدره المهلك المحتوم . وعندما ينتبه ــ فى النهاية ــ ويحاول أن يتصرف بوحى من عقله عن اقتناع ، ويعود إلى مدينته الفاضلة ، يكون الوقت قد فات وحلت عليه اللعنة ، وحكم عليه بالطرد الأبدى من الفردوس الأرضى ؛ لأنه لم يقتنع بالحقيقة البسيطة ــ التى أوردتها الرواية ــ وهى أن « لكل طبيعة مخلوقاتها الخاصة بها ، ولكل مخلوق مناخه الخاص » .

وربما تكتسب شخصية هومو مزيدا من الثراء بأبعادها الأسطورية ، بالقوى الغامضة التى تشدها نحو مصير لا تجد منه مهربا ، تماما كما انجذب جدنا الأول آدم للأرض بعد أن أكل من الفاكهة المحرمة ، فحكم عليه بالطرد من الجنة . إنه سعى الإنسان المستمر ــ منذ بدء الخليقة ــ للبحث عن المجهول بمعاذير شتى .

وقد أجاد الكاتب رسم بقية الشخصيات الرئيسية ، وإن كان يلاحظ على هومو وديفيد ارتفاع مستوى حوارهما وعمق ثقافتهما . ترى هل هما يمثلان ثقافة عامة البشر فى ذلك المجتمع ؟ وإذا كان الأمر كذلك فلماذا لم ترتفع الزوجة إلى المستوى الثقافى نفسه إذن ؟

شخصيات ثانوية :

تلى الشخصيات السابقة شخصيات لجنة التحقيق الأربعة ، وهم يتسمون بنوع من الجمود والثبات ؛ ربما لأن المؤلف عالج هذه الشخصيات من الخارج بوصفها شخصيات سلطوية ، ولم يمنحها أى قدر من الدفء الإنسانى ، برغم عدالتهم وحيادهم المطلق ؟

يضاف إلى ذلك أن أعضاء لجنة التحقيق الذين باشروا التحقيق مع هومو ، هم أنفسهم الذين ظهروا مرة أخرى فى المؤتمر العام الذى عقد فى القاعة المعلقة . فأين طبقة الخبراء الآخرين ؟ أم أن هؤلاء الخبراء إقليميون ومركزيون فى الوقت نفسه ؟

ولم تظهر أى امرأة ضمن هؤلاء الخبراء . فما هو موقع المرأة إذن وموقفها من مراكز السلطة العليا ؟

وملاحظة أخرى بالنسبة لجماعة المنشقين على النظام (الذين قرروا العودة إلى الأرض) فالكاتب لم يوضح لنا مواقفهم الداخلية فكريا ، واكتفى بتحديد عددهم ، كما أنه لم يعد أحد منهم فى النهاية مع هومو ــ برغم ماله من تأثير عليهم ، وبرغم ما عانوه من تجارب مريرة على الأرض ــ بعد أن اقتنع عقليا بالعودة . فلماذا عاد وحده ؟!

ثانيا : مدينة هومو الفاضلة :

يتشكل بنيان المدينة الفاضلة لكوكب الأرض فى السنة الحادية والثمانين من القرن الرابع والعشرين فى الرواية من خلال جزئيات المعيشة وتفصيلاتها المتناثرة على مدار العمل . ومن خلاله أمكن استنتاج الهيكل الإدارى لكوكب الأرض فى تلك الحقبة ، فكان كما يلى :

يعيش البشر فى عصر العسل تحت قبة زجاجية شديدة الارتفاع ، تغطى المعمورة البشرية الجديدة . وهم قد يعيشون فيها مائة أو مائتين ؛ فالأرض خارجها لا تصلح للمعيشة البشرية نتيجة للحرب الإلكترونية .

ويلاحظ أن هذا الإطار قد ورد ذكر شبيه له فى رواية « نحن » من تأليف يوجين زامياتين[٢١] ؛ « فالمدينة محاطة بجدار مصنوع من زجاج أخضر اللون . وتقع خارج الجدار الحياة الطبيعية القديمة » .

وهذا اتجاه تكرر اللجوء إليه فى عدد من الروايات التى تعرضت لتخيل شكل الحياة على كوكب الأرض فى المستقبل .

النظام العام :

يتمثل فى اللجنة المركزية العليا . وهذه اللجنة هى التى تدير الحياة على كوكب الأرض . وهى تتكون من خبراء ــ ليسوا حكاما أو مسيطرين ــ تحملوا بحكم خبرتهم هذه مسئولية إدارة الحياة على الكوكب .

وقد سبق للكاتب توفيق الحكيم أن أورد فى قصته « فى سنة مليون »[٢٢] ، اتجاها مشابها حين تخيل أن « الأرض كلها أمة واحدة ومجتمع واحد يعيش فى كنف لجنة من العقول المدربة التى تشرف على إدارة شئونه العامة» .

ويعد توحيد شعوب الأرض فى أمة واحدة أحد أحلام المفكرين والأدباء . غير أن الكاتب صبرى موسى رسم لنا طريق تحقيق هذا الحلم (الفصل الحادى عشر) من خلال « نجاح النظام » ، خلال المسيرة الجديدة للبشرية . فى القضاء على التناقض بين منجزات الإنسان العلمية وبين عجزه عن إقامة علاقة إنسانية منسجمة داخل العائلة البشرية . وقد كان لتوحيد الوطن واللغة الدور الأساسى فى هذا النجاح » . وهذا ما يؤكده د. فؤاد زكريا[٢٣] ؛ حين يقول « وحين نتأمل صورة الإنسانية فى المستقبل ، فلن نملك إلا أن نتصورها ، وهى تفكر بعقلية عالمية ، وتراعى مصلحة الإنسان فى كل مكان ، بغض النظر عن اللون والجنس والوطن والعقيدة . وعندئذ فقط سيكون التفكير العلمى لدى البشر قد استعاد طبيعته الحقة ، بوصفه بحثا موضوعيا عن الحقيقة ، يعلو على كل ضروب التحيز والهوى ، ويزن كل شىء بميزان واحد ، هو ميزان العقل » . انظر الشكل ص ٥

ويحاول النظام أن يحل مشكلة عويصة فعلا . إنه يهيمن ويحمى ويوفر الحياة السعيدة لكل فرد من المهد إلى اللحد ، عن طريق سلوك جماعى منظم ، مع الاحتفاظ بكل الصفات الأساسية التى تجعل الإنسان بشرا .

الإدارة باللجان :

يدار النظام العام للحياة على كوكب الأرض بواسطة لجان يؤدى كل منها وظيفة محددة . فمثلا لجنة ترتيب المجتمع تتولى تزويج الأفراد أو إعادة تزويجهم بعد أن يتقرر انفصالهم بقرار محلى .

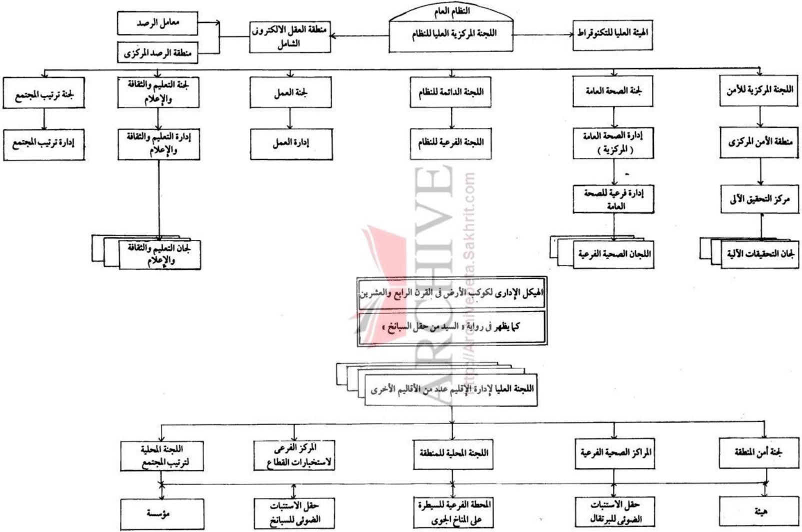
وتعتمد هذه اللجان فى تحقيق أهدافها على إدارات ؛ فمثلا إدارة الصحة العامة (المركزية) تضع نظاما صحيا يعتمد على الأغذية الكيميائية والبروتين النوعى ، كما تتولى التعقيم المؤقت للزوجات والأزواج .

ويتبع هذه الإدارات مراكز أو إدارات فرعية . فمثلا مركز التحقيق الآلى يباشر التحقيق فى الحالات التى تخرج عن المسار الطبيعى للنظام من خلال لجان التحقيقات الفرعية ، وذلك لتقصى أسبابها ، واقتراح العلاج المناسب لها .

وتتكون لجنة التحقيقات من أربعة أعضاء ، يرأسها ممثل النظام العام ، وهو عضو باللجنة أيضا ، وممثل الإدارة الفرعية للصحة العامة ، وممثل إدارة العمل ، وممثل الأمن المركزى .

الأرض مقسمة إلى عدد من الأقاليم :

وحتى يتمكن النظام العام من إدارة كوكب الأرض بنجاح ، فإنه قام بتقسيمها إلى عدد من الأقاليم تدار لا مركزيا ، بالتنسيق مع أجهزة النظام المركزية . فيدار الإقليم بواسطة اللجنة العليا لإدارة الإقليم ؛ وهذه يعاونها عدد من المراكز أو اللجان الفرعية . مثلا نجد اللجنة المحلية للمنطقة تقوم بإعداد كشوف الذكور والإناث الذين سيتم تزويجهم حديثا . أما اللجنة المحلية لترتيب المجتمع فهى التى تصرح بالحمل ، وهى التى تصدر قرارا محليا بانفصال الزوجين فى حالة فساد الزواج ، وترسل رقمهما إلى لجنة ترتيب المجتمع لإعادة تزويجهما بزميلين اخرين . وكذلك نجد مراكز الصحة الفرعية تقوم بإجراء الفحوص الطبية اللازمة للمواطنين ، وتعطيهم جرعات الحصانة اللازمة لهم ، كما يتولى المختصون بها العلاج الكيميائى للعقول عن طريق حقن الخلايا العصبية لتصويب عمليات الاستقبال والشعور طبقا لبرنامج النظام الثورى . كذلك تقوم مراكز النقل الهوائى بتسيير السيارات الهوائية التى تنقل المواطنين من منازلهم إلى مقار عملهم وتعود بهم ثانية .


النظام العام
اللجنة المركزية العليا للنظام
الهيئة العليا للتكنوقراط
منطقة العقل الالكترونى الشامل
معامل الرصد
منطقة الرصد المركزى
اللجنة المركزية للأمن
منطقة الأمن المركزى
مركز التحقيق الآلى
لجان التحقيقات الآلية
لجنة الصحة العامة
إدارة الصحة العامة (المركزية)
إدارة فرعية للصحة العامة
اللجان الصحية الفرعية
اللجنة الدائمة للنظام
اللجنة الفرعية للنظام
لجنة العمل
إدارة العمل
لجنة التعليم والثقافة والإعلام
إدارة التعليم والثقافة والإعلام
لجان التعليم والثقافة والإعلام
لجنة ترتيب المجتمع
إدارة ترتيب المجتمع
الهيكل الإدارى لكوكب الأرض فى القرن الرابع والعشرين
كما يظهر فى رواية « السيد من حقل السبانخ »
اللجنة العليا لإدارة الإقليم عدد من الأقاليم الأخرى
لجنة أمن المنطقة
المراكز الصحية الفرعية
اللجنة المحلية للمنطقة
المركز الفرعى لاستخبارات القطاع
اللجنة المحلية لترتيب المجتمع
هيئة
حقل الاستنبات الضوئى للبرتقال
المحطة الفرعية للسيطرة على المناخ الجوى
حقل الاستنبات الضوئى للسبانخ
مؤسسة

وتهيمن هذه اللجان والمراكز على إدارة المؤسسات والهيئات الموجودة بكل إقليم ، كحقول الاستنبات الضوئى للبرتقال ، وحقول الاستنبات الضوئى للسبانخ ، والمحطة الفرعية المسيطرة على المناخ الجوى . ويوجد فى كل هيئة ومؤسسة مركز تحقيقات فرعى يمكنه الاتصال بلجان التحقيقات الآلية المباشرة .

ويلاحظ أن شكل إدارة الدولة بواسطة نظام مركزى ولا مركزى فى الوقت ذاته ، هو من الأشكال الشائعة لإدارة شئون المجتمعات الحديثة . وقد تخيلها توفيق الحكيم عندما أشار دون تفصيل فى روايته « رحلة إلى الغد » إلى أن[٢٤] « كل شيء يدار بالأزرار من الإدارات المحلية والمركزية » .

ويلاحظ أيضا أن شئون الكوكب تدار بواسطة لجنة لا يرأسها رئيس للكوكب أو حاكم فرد أو ملك ؛ فهذه اللجنة تتكون من مجموعة من الخبراء والعلماء الذين يسعون لتحقيق صالح المجتمع ، بعيدا عن المصالح أو المطامح الشخصية .

أجهزة معاونة :

يعاون النظام العام (اللجنة المركزية العليا) جهازان هما : الهيئة العليا للتكنوقراط ؛ ومنطقة العقل الإلكترونى الشامل ، الذى يوجد فى غرفة يطلقون عليها اسم المعبد (أليست هذه التسمية تعبيرا عن تقديسهم لمكانة العقل الإلكترونى ؟) فى القاعة المعلقة . ويلاحظ أن كل مواطن له رقم تحتفظ تحته اللجنة العليا لإدارة الإقليم بجميع البيانات اللازمة عن هذا المواطن فى أرشيف العقل الإلكترونى الشامل . وهو دائما نفس رقم شهادة الميلاد والبطاقة والعنوان وبطاقة العمل والبطاقة الطبية ورقم الاستخبارات . وفى عالم الحقيقة نجد أن بعض الدول ، كألمانيا الغربية ، قد أزمعت أن تتخذ أرقاما للأفراد تمهيدا لاستخدام الحاسب الإلكترونى فى تسجيل كل ما يتعلق بهم .

شاغلو المناصب القيادية :

يشغلها من هم على جانب كبير من الذكاء ، وذلك بالمحافظة على الذكاء وتطويره من خلال السيطرة البيولوجية على الغرائز . وهؤلاء يولدون بحسب الطلب فى المعامل .

غير أن الكاتب صبرى موسى لم يوضح لنا كيف يتم اختيار هذه القيادات . فإذا كان بعضها يولد فى المعامل على حسب الطلب ، فكيف يتم اختيار أعضاء اللجنة المركزية ، وهى أعلى سلطة فى الدولة ؟ وهل يتم ذلك وفقا لبرامج تعليمية متتالية لمن يجاوز مراحلها المختلفة ممن بلغوا سن الثلاثين ، كما يحدث فى جمهورية أفلاطون[٢٥] ، حيث يقضون خمس سنوات فى دراسة الفلسفة ليكونوا على بينة تامة من الفرق بين العالم المادى والعالم المثالى (وهؤلاء يعينون بالوظائف العليا) ، ثم يقضون خمس عشرة سنة فى معترك النضال والكفاح ، والقلائل الذين يجاوزون بنجاح الدراسة النهائية فى التربية ، يختارون آليا حكاما للدولة .

أم يتم اختيار هذه القيادات كما حدث فى مدينة فرانسيس بيكون الفاضلة (أطلانطس الجديدة)[٢٦] ، حيث نجد أن الأهالى قد بلغوا بذكائهم الممتاز مرتبة فائقة من السعادة ، وعندئذ لا يتكالبون على المناصب عن طريق التملق والرشوة ، وإنما يصلون إليها باختيار سليم يقوم على الصلاحية والشخصية ؟

أعتقد أن الاختيار يقترب من أسلوب مدينة بيكون الفاضلة ، وإن لم يذكره المؤلف صراحة .

المواهب الفنية المنتجة :

تولد الغالبية منها على حسب الطلب فى المعامل ، فتنتج عبقريات فنية متنوعة ، تقوم على أكتافها أعباء النهضات والتطورات الفنية الحديثة .

كذلك تتولد بعض المواهب الفنية والمنتجة للنظام فى مجالات الموسيقى والتمثيل والتصوير وبقية الفنون ، بعد أن تحرك المناقشات فى « ملاهى المناقشات » طاقاتهم الخلاقة المغمورة ، فيكتشفون مواهبهم .

العبقريات الأخرى المطلوبة :

أما العبقريات الأخرى المطلوبة فى مجالات العلوم والهندسة والرياضة ، وهى عبقريات لازمة للخطة الإنتاجية لكوكب الأرض على شموله ، فهى تولد على حسب الطلب فى المعامل ، عن طريق التزاوج المعملى فى أنابيب الاختبار بين العناصر الوراثية المتميزة .

الحياة تتطور بديناميكية مستمرة :

إن أشكال الحياة فى عصر العسل تعد حلقة جديدة تالية لتطور سابق ، وتمهد فى الوقت نفسه لتطور قادم . إنها تتطور بديناميكية مستمرة .

فقد عرف النظام العام بالدراسة أن الخطأ الذى أدى إلى الحرب الإلكترونية الأولى يكمن فى أن البشرية سمحت للعلوم والتكنولوجيا أن تكون فى خدمة الأنظمة والعقائد . كما كانت العنصرية والتعصب هما المرض الذى ظل كامنا فى العقل البشرى القديم . ولهذا فقد أخذوا على تطوير ذلك القسم المتخلف من المخ البشرى من خلال السيطرة البيولوجية على الغرائز وتوجيهها إلى سلم التطور .

كذلك نجح النظام فى القضاء على التناقض بين منجزات الإنسان العلمية وعجزه عن إقامة علاقة إنسانية منسجمة داخل العائلة البشرية .

وأخيرا ينطلق المجتمع فى الكون . إنه مجتمع فى حركة مستمرة ، ليتواءم مع المتغيرات المختلفة التى تحدث أولا بأول .

ويظهر التطور فيما يلى :

الولادة :

بعد أن يتم تزويج أى شخصين ، يفرض على الشبان أن يسلموا قدرا معينا من حيواناتهم المنوية ، وكذلك يفرض على الشابات أن يسلمن قدرا معينا من البويضات . ثم يتم تعقيمهم جميعا فى معامل إدارة الصحة العامة لوقف عمليات الإخصاب والحمل .

وبعد أن تؤخذ البويضات والنطفة تتم الولادة معمليا عبر الأنابيب التى بدأ تطبيقها فى نصف القرن الأخير من القرن الرابع والعشرين .

ويمكن لأى زوجين متابعة مولودهما عبر الأنابيب ــ بعد أن تصرح لهما اللجنة المحلية لترتيب المجتمع بذلك ــ خلال مراحله الجنينية ثم ولادته .

وكذلك استفاد النظام بإنتاج أجيال جديدة متجردة من العواطف القديمة ؛ وهؤلاء يتولون التنمية فى المجتمعات الجديدة فى الفضاء الخارجى .

وقد يسمح للزوجين فى حالة تفوقهما على الدرجات المحددة للشغيلة فى الخطة الإنتاجية أن يتقدما بطلب موقع عليه منهما إلى لجنة ترتيب المجتمع ، يطلبان فيه السماح لهما بتقديم موعد الإذن بحمل طفلهما مدة سنة .

ثم حدث التطور الأخير وفق مشروع النظام ، حيث يتم انفصال الزوجين المبكر عند تسليم النطفة أو البويضة .

ويلاحظ أن هذا المعنى نفسه أورده الكاتب « ألدوس هكسلى » فى روايته « عالم جديد شجاع »[٢٧] ، حيث يتم تفريخ أنواع متعددة من الإنسان العالى والعادى فى أنابيب الاختبار . كما أن الكاتب « برنارد شو » قد أشار إلى التوليد الانتقائى[٢٨] الذى يعتمد على اختيار نوعية متميزة ذات صفات وراثية عالية ليتم إنتاج أنواع ممتازة منها ، وذلك فى كتابه « الإنسان العادى والإنسان العالى » .

الغذاء :

تطور من الغذاء على لحوم الحيوان والدواجن حتى انقرضت ، وأصبح نظاما صحيا يعتمد على الأغذية الكيماوية والبروتين النوعى المنتج معمليا بديلا للحوم ، والمعد بمعرفة لجنة الصحة .

وتقدم وجبات الغذاء جاهزة متاحة للجميع من خلال أنبوب زجاجى واسع فى مقطع عرضى فى تجويف الحائط ، يتحرك هذا الأنبوب تلقائيا ، ويتوقف بمجرد الوقوف أمامه ، ويرتفع غطاؤه ، فيتناول المواطن الغذاء المطلوب ساخنا أو باردا على حسب نوع أنبوب الغذاء (الساخن أو البارد) ، فيأكل ما يشاء فى أى وقت يريد .

وقد تعد الزوجة وجبات منزلية ، مثل شرائح الباذنجان الطويلة ، عندما تحشوها بالعصاج المصنوع من بلورات البروتين النوعى .

وقد تخيل توفيق الحكيم فى رواية « رحلة الى الغد » نظاما مشابها ، حيث يقول[٢٩] « تجد إلى جانب أنابيب المياه الباردة والساخنة ، أنابيب أخرى ذات ألوان مختلفة : أحدها للقهوة ، والثانى للشاى ، والثالث للبن ، والرابع للحساء ، وهكذا . افتح الصنبور الذى تريده ، وضع تحته القدح بالمقدار الذى تحب » .

غير أن أنبوب غذاء صبرى موسى ــ وإن اتفق فى أنه أنبوب ساخن وبارد ــ يختلف عما أورده توفيق الحكيم فى أنه أنبوب زجاجى ، يوجد خارج المنزل ، دائم الحركة ، يتوقف فقط إذا توقف أمامه أى شخص .

متوسط العمر :

كان متوسط العمر فى القرن العشرين للفرد يتراوح بين ٧٠و٨٠ عاما . وفى القرن الرابع والعشرين يصل إلى ١٥٠ عاما . ثم حدث تطور هائل لخلود الفرد البشرى ، حين أمكن تطبيق الاكتشاف الموجود فى الحيوانات الدنيا التى تتكاثر جسديا وليس جنسيا بطريقة الانقسام . وقد بدأ تطبيقه مقصورا على مجموعة الأفراد التى تتميز بمواهب عبقرية خلاقة ومفيدة للبشرية .

ويلاحظ أن توفيق الحكيم تخيل أن متوسط عمر الإنسان فى روايته «رحلة إلى الغد»[٣٠] يصل إلى مائة وخمسين عاما ، وربما مائتين .

وهذا اتجاه عام يؤكده التطور العلمى والرعاية الصحية التى ترتفع بمتوسط عمر الإنسان . وشواهد العصر الحالى تسير فى هذا الاتجاه بالنسبة للدول المتقدمة وشعوبها .

السكن :

تطور الأمر من مساكن مؤجرة أو مملوكة ، إلى مساكن يوفرها النظام مجانا لكل فرد سواء أكان متزوجا أم أعزب .

وهم يسكنون أبراجا شاهقة ممتدة من الأرض (مجمعات سكنية) . وأبواب هذه المساكن ومداخلها توجد فى سقف هذه الأبراج ، حيث تهبط الكبسولات .

ويتكون أثاث المسكن من مفروشات وثيرة ، ومقاعد إسفنجية مريحة . وتوجد بالمسكن مصادر التغذية والإضاءة والمياه ، وأجهزة التدفئة التى تعمل تلقائيا ، وتقوم بتعديل درجة الحرارة .

وقد يوجد بالمسكن خادم آلى (روبوت Robot) (وهى مشتقة من الفعل[٣١] Robit فى اللغة التشيكية ، وتعنى «العمل») . وفى اللغة البولندية توجد كلمة Robotnik وتعنى العامل) . وهو يقوم بالخدمة ، لكنه ليس متوافراً أو متاحا للجميع[٣٢] ؛ وهو يتأكد دائما من ضبط مفاتيح التوجيه والتشغيل فى كل الأجهزة العاملة بالبيت ، بما فيها جهاز إنذار الطوارىء .

ثم حدث تطور أخير وفقا لمشروع النظام ؛ فتم إلغاء تخصيص السكن ، واستبدل به الفنادق المجانية المجهزة بكل الاحتياجات الإنسانية . ويمكن لأى مواطن قضاء أى وقت بها وفى أى مكان .

التعليم والثقافة :

يعد النظام التعليم حقا مكفولا لكل فرد . غير أن الرواية لم توضح شكل المراحل التعليمية ، أو نوعية موادها الدراسية ، فى حين نجد فى جمهورية أفلاطون تفصيلا لهذا الجانب ؛ يبدأ منذ المدرسة الأولية[٣٣] التى تستعمل قاعة للدرس والمحادثة ، وفناء لممارسة الألعاب . ثم يضاف عند بلوغ الأطفال سن العاشرة إلى منهاج دراستهم الموسيقى ، والرياضيات ، والتاريخ ، والدين . وهكذا تتزايد جرعة المواد الدراسية وتتسع كلما نما الشباب .

كذلك يوفر النظام مناهج دراسية خاصة للتدريب من أجل التأهيل العملى .

وهذه المهام تتولاها لجان الثقافة والتعليم والدعاية . كما تبث أيضا برامج تليفزيونية ، وتقدم النشرة الإحصائية المرئية (ويبدو أن هناك تخطيطا محددا لنوعية البرامج التليفزيونية التى يجب تقديمها للمواطنين معتمدة على بحوث ودراسات متطورة) . وتوفر هذه اللجان أيضا الكتب الصغيرة الناطقة فى المكتبات العامة ، أو تطرحها حتى يتمكن المواطنون من اقتنائها .

وعلى الرغم من أن الرواية لم توضح ما تم بالنسبة للصحف اليومية بشكل سافر ، إلا أن الأرجح أنها قد استبدلت بها برامج تليفزيونية معينة ، كالنشرة الإحصائية المرئية . وقد عبر توفيق الحكيم عن هذه الجزئية(٣٤) عندما تخيلها فى «رحلة إلى الغد» (الصحف والكتب ترسل كذلك لمن يطلبها فى كل مسكن فى العالم ، إما فى نسخة منظورة أو مسموعة أو بالحروف . .) .

وكلا الاتجاهين استفاد من التطورات العلمية الحديثة واتخذ منها نقطة انطلاق لهذا التطور ، من خلال أجهزة الاتصال المرئية أو الناطقة . وقد استبقى توفيق الحكيم الشكل التقليدى الحالى (الحروف) ، فى حين استبعده صبرى موسى خلال مراحل التطور .

العمل :

تتميز مدينة صبرى موسى عن كثير من المدن الفاضلة فى عصر العلم بأن المواطنين فيها يمارسون حقهم الطبيعى فى العمل ؛ بل هناك حوافز للتفوق فى أداء هذا العمل ؛ فالعمل هو النشاط المميز للجنس البشرى . وهذا بطبيعة الحال يكمل الجانب الآخر من عدم توسع النظام فى إنتاج الخدم الآليين بكميات متزايدة ، ومن ثم عدم إحلالهم فى مواقع العمل المختلفة محل الإنسان ، فى حين يجنح الإنسان للهدوء والدعة والكسل ؛ وهى عوامل انهزامية تقود الإنسان فى النهاية إلى فقدان معنى الحياة عندما يعجز عن أن يجد بها شيئا يحقق ذاته ، وتدفعه إلى الانتحار(٣٥) .

والعمل يتم بشكل منظم من خلال خطة إنتاجية بالهيئات والمؤسسات المختلفة ، حيث يعمل آلاف البشر . فمثلا يعمل الشغيلة فى حقول الاستنبات الضوئى للسبانخ (يوجد أربعة حقول) ، حيث ينتجون أكواما هائلة من أوراق السبانخ الخضراء التى تصدر طازجة فى عبواتها الضخمة بالصواريخ عابرة البلدان . وهناك حقول استنبات ضوئى للبرتقال ، ومعامل أخرى لإنتاج البروتين النوعى . . وهكذا .

الراتب :

يتقاضى العاملون ــ فى مقابل عملهم ــ راتبا من السيولة النقدية ، بالإضافة إلى كوبونات الأسواق التبادلية التى يحصلون بها على أحدث أنواع الكماليات التى تنتج فى الربوع الأخرى من الأرض .

وفى حالة تفوّق الشغيلة على الدرجات المحددة لهم فى الخطة الإنتاجية يحصلون على مزايا إضافية .

الإجازات :

تطورت الإجازات فكانت فى القرن الثانى والعشرين تسعة أسابيع ، وأصبحت فى القرن الرابع والعشرين ١٥٠ يوما سنويا .

أما إجازة العمل فهى ثلاثة أيام أسبوعيا . وهو اتجاه نابع من الواقع أيضا ، حيث إن الكثير من جهات الأعمال ــ فى مصر والخارج ــ تعطى حاليا يومين إجازة أسبوعيا .

وسائل الترفيه :

تتعدد وسائل الترفيه للأفراد بين الرحلات الجماعية ، وزيارة المتحف التاريخى للأطعمة الإنسانية ، وقضاء يوم الطعام الحر الذى يختاره الأفراد من المتحف التاريخى للأطعمة ، الذى يوفر له النظام الخدمات المطلوبة . كذلك يمكن زيارة حدائق المخلوقات القديمة ، أو تناول أقراص البيرة المركزة ، أو قضاء الوقت فى صالون الحب الحر ، حيث الاجتماعات العاطفية الحرة بين الرجل والمرأة . وهو الاتجاه نفسه الذى يوجد فى رواية « نحن »(٣٦) ، حيث تتم الحياة الجنسية على أساس الحب الحر ، فيستطيع أى ساكن أن يمارس الجنس مع أى ساكنة بتسليم ورقة وردية إليها . كما أن الكاتب توفيق الحكيم تخيل الاتجاه نفسه فى « رحلة إلى الغد »(٣٧) ؛ فهو يقول « لم يعد للحب عندهم قدسية كما ترى . . إنه نوع من اللهو . . أو اللعب الفارغ . . فنحن فى عالم مكتظ بوسائل اللهو واللعب لكل الناس ؛ لأن الناس يأكلون ويشربون ويلعبون . . » . وقال أيضا : « إن الحب يتم بغير زواج » .

وهو تطور يتسق مع تطور الحضارة الغربية الحديثة فى مجال العلاقات الحرة بين الرجل والمرأة .

كذلك يقضى المواطنون أوقات فراغهم فى ملاهى المناقشات العامة ، التى توجد فى الطوابق الأرضية للأبراج السكنية .

ويمكنهم كذلك مشاهدة الأفلام فى الأرشيف السينمائى القديم (كان صبرى موسى يتنبأ لهذا الفن بالاندثار فى مواجهة منافسة التليفزيون الرهيبة) ، أو مشاهدة برامج التليفزيون المخططة ، أو القراءة فى الكتب الناطقة (بالاستماع طبعا) فى المكتبات العامة والخاصة .

ولما كثرت حالات الخروج على النظام خلال العشرين سنة الأخيرة ، تم تشكيل كثير من اللجان لابتكار المناهج الدراسية لتدريب الأفراد على ألوان النشاط فى أوقات الفراغ ؛ فاقترحوا للأطفال حدائق خاصة بهم ، ومعسكرات تعليمية للشباب . أما بالنسبة للبالغين فقد تم تشكيل هيئة لها كل السلطات فى حدود القوانين الإنسانية الحديثة ، فتركت للجماهير أن تناقش وتقترح ألوان النشاط فى نطاق السياسة المرسومة ، فدخلت وسائل تعتمد على الشذوذ والغرابة والعودة إلى الماضى .

الزواج :

تطور الأمر من الانتقاء الفردى ، فترك الأمر للجنة ترتيب المجتمع ، حيث يتم الزواج وفقا لتسلسل زمنى معين ، ووفق اختيار العقل الإلكترونى الشامل ؛ فتقام حفلات أسبوعية تنظمها لجنة ترتيب المجتمع حين يجىء موعد الاستجابة لطلبات الزواج . وبالأسلوب نفسه يعاد تزويجها فى حالة إخفاق الزواج . وأخيرا تم إلغاء الزواج وفق مشروع النظام .

وهذا الأسلوب الانتقائى سمة تشترك فيها معظم المدن الفاضلة ، بدءا من جمهورية أفلاطون ؛ حيث كان أفضل الرجال يتزوجون بأفضل النساء ، ثم يتزوج الرجال الأقل درجة من النساء الأقل درجة ، وهكذا حتى نهاية المطاف .

العقاب :

اختفت كل أنواع الرقابة أو المباحث أو المخابرات لمراقبة الناس وضمان تصرفاتهم ، كما انتهت فكرة العقاب نهائيا من المجتمع ،

حيث إن جميع مبررات الجريمة قد انتفت وانقرضت ، وأصبح ما يمكن أن يحدث مجرد خطأ يجب معالجته وليس معاقبة مرتكبه . وحتى هذا الخطأ نادرا ما يحدث ؛ لأن النظام قد أحكم إدارته لكل شيء .

وأيضا فقد تم القضاء على عيوب البشرية القديمة ، وأمراضها التخلفية ، بواسطة النظام ؛ مثل الإهمال والفوضى والميكروبات الخُلقية بأنواعها ، ابتداء من الكذب إلى الرشوة والاختلاس والخيانة .

أجهزة الاتصال :

يصف النظام عصر العسل بأنه عصر امتداد الحواس باستخدام الأجهزة التي يمكن إيضاح بعضها فيما يلي :

- **جهاز النداء الذاتي :** للاتصال بين الأفراد (أيا كانت المسافة) . ويوجد في الساعة جهاز الاتصال الذاتي ويتكون من إرسال واستقبال صوتي .

- **جهاز التليفون المرئي :** وهو يشبه إلى حد بعيد التلفون العادي ، بالإضافة إلى الصورة .

- **جهاز الاستخبار الشخصي :** ويوجد في مساكن الأفراد . ولكل جهاز رقم يعمل بواسطة ضبط القنوات . فالرقم صفر ـ مثلا ـ يتيح الاتصال بموظف الاستخبارات في المركز لاستخبارات القطاع السكني .

وهذه الأجهزة هي إحدى ثمرات العلم المنتظرة . وقد تخيل توفيق الحكيم جهازا مثيلا في «رحلة إلى الغد»[٣٨] ، (عندما اتجهت السكرتيرة إلى جهاز صغير في ركن ، تدير مفتاحه فتظهر صورة على لوحة) .

- **جهاز الاستخبار العام :** يوجد في المركز الفرعي لاستخبارات القطاع ، ويتولى الرد والمتابعة لاستفسارات المواطنين .

- **لوحة التعليمات :** وهي ذات الشريط السيليلويد ؛ وتوجد في مجالات العمل ، لتسجل عليها أي تعليمات خاصة بالعمل .

- **تابلوه الاستدعاء الوثائقي :** المثبت على مائدة الخطابة في قاعة المؤتمرات ، حيث يتم تسجيل رقم الوثيقة على جهاز الذبذبات الخاص بالذاكرة ، فتظهر على الشاشة المجاورة للمحاضر .

- الحاسب الرئيسي بالقاعة الكبرى : يتولى حصر الأصوات المعارضة والمؤيدة عند الاقتراع على أي مشروع ، ويعرضها أولا بأول .

النقل :

يتكون من عدد من الوسائل ؛ منها :

- **النقل العام :** ينظمه مركز التنظيم الهوائي لكل إقليم ؛ ويتم بواسطة السيارات الهوائية ، حيث يركب كل فرد في كبسولة خاصة . وعندما تتوقف الحافلة ، يطلق السائق الكبسولة التي يجلس فيها الشخص الذي وصل إلى مسكنه ، فتهبط فوق المجمع السكني .

وقد سار توفيق الحكيم في الاتجاه نفسه عندما قال :[٣٩] «تصور أن وسائل الانتقال ليست في الشوارع . . إنها في الجو . . وسطوح المباني هي محطات للسيارات والأوتوبيسات الجوية» .

وهذا اتجاه منطقي تماما للتطور العلمي ، بعد ازدحام الشوارع والطرقات بالسيارات . والمشاهد الآن في الولايات المتحدة ـ نموذج الحضارة الغربية ـ أن طائرات الهليكوبتر بأشكالها المتطورة تهبط على أسطح العمارات .

- **السيارات الأرضية :** وتقوم بتوصيل العمال والموظفين إلى الأنفاق ، حيث توجد معامل إنتاج البروتين النوعي .

- **القطار الهوائي :** يقوم بالرحلة العجيبة إلى الأرض الخراب لمشاهدة ناطحات السحاب المهجورة والمنتصبة بين خرائب المدن منذ الحرب الإلكترونية الأولى .

- **سيارات خاصة :** لا يمتلكها كل الأفراد ؛ وهي تسير تلقائيا ، ويمكن أن يوجهها الخادم الآلي آليا إذا ما صدر له الأمر بذلك ، كما يمكن أن يقودها البشر . أماكن انتظارها في محطة السيارات فوق البرج السكني ؛ وهي تتحرك في الفضاء ، وتهبط في أي مساحة محدودة طبقا لتوجيهها .

- **مركبات خاصة :** تتحرك بالتوجيه الذاتي للمسافات القصيرة ، لنقل الأفراد .

- **الصواريخ :** يستخدمها الأفراد للانتقال بين أقاليم الأرض .

الرحلات في الفضاء :

تتم بواسطة صواريخ كبيرة الحجم ، تتحرك من ميدان السفر الخارجي . ولابد من الحجز للسفر قبله بوقت كاف ، حتى يأتي الدور على الحاجز .

وفي القرن الثالث والعشرين ، بنيت أول مدينة على القمر «أراتوسفيتز» لتكون مركزا دائما مسكونا ، يُتخذ قاعدة أو محطة لسفن الفضاء التي تغادر الأرض في طريقها إلى كواكب المجموعة الشمسية الأخرى .

وفي القرن الرابع والعشرين تم بناء مجتمعات جديدة فوق سطح القمر ، تعين على البقاء عشرات السنوات بعيدا عن الأرض .

النوم :

لكل فرد حرية استغلال وقت الفراغ في النوم ، وفقا لما يراه .

أما بالنسبة للنوم الليلي ، فبعد أن يعرض التليفزيون التقرير النهائي المصور لكل ما حدث في العالم في اليوم نفسه ، ينتهي الإرسال ، ويتوقف التيار الكهربائي ؛ بسبب رغبة النظام في تنظيم استخدام الطاقة . وينقطع النور مرة أخرى ويضيء إيذانا بموعد النوم ، ثم ينقطع نهائيا بعدها بخمس دقائق ، فينام الفرد مرغما .

دفن الموتى :

مرت عملية دفن الموتى بعدد من مراحل التطور أيضا ؛ فمن القبور العادية ، إلى مدافن في كبسولة تدور في الفضاء لتوفير مساحات الأرض ، وأخيرا أصبحوا يصهرون الرفات حتى يتبخر في مباخر عامة ، حيث يتحول إلى غازات ورواسب معدنية قليلة الحجم ، يحتفظ بها أهل الميت ضمن ذكرياتهم في زجاجات صغيرة تؤكد المعنى العلمي الذي يؤمن به عصر العلم .

ثالثا : البناء الفكرى للمدينة الفاضلة :

لجأ الكاتب صبرى موسى إلى عرض البناء الفكرى لمدينته الفاضلة من خلال رافد أولى خاص ، يستمر على مدى تسعة فصول ليصب فى النهاية فى التيار الفكرى العام لهذه المدينة ، ابتداء من الفصل العاشر للرواية ، مصعدا الأحداث ، وصولا للنهاية المتنظرة . أما الرافد الخاص فهو وجوه قضية هومو التسعة .

وجوه قضية هومو التسعة :

استطاع الكاتب صبرى موسى إظهار هذه الوجوه وتعريتها ، حتى تكتمل لدى القارىء قضية هومو بشكل متكامل من جميع زواياها ، قبل أن يتناولها النظام بالعلاج . واستطاع صبرى موسى باقتدار فنى تقديم هذه الوجوه ــ الأقنعة بذكاء ، تارة من خلال لقائه بلجنة التحقيق ، ومرة من خلال مناقشات حامية مع صديقه ديفيد أو زوجته أو بروف ، وأخرى من خلال مناقشات ملاهى المناقشات ، وأخيرا من خلال بحثه لحالته بنفسه . وهو عندما يعرض أحد الوجوه ــ الأقنعة ، فإنه يقدم ما لها وما عليها فى الوقت نفسه . وهذه الوجوه هى :

١ - قضية الحرية :

استند هومو إلى أن قضيته هى فقدان الحرية الشخصية من خلال :

(أ) التحقيق معه :

فكان الرد أن التحقيق ليس انتقاصا من الحرية ، وإنما هو لمعرفة الخلل الذى أصاب جهازه النفسى . وهو حر فى أن يفعل ما يشاء فى عصر العسل . ولولا عودته للعمل لما استدعى للتحقيق .

(ب) داخل فكرة الانضباط ومنع النزوات :

فكان الرد أن النظام ضد التخلف ، وأنه عجلة التقدم وقانون المحافظة على المكاسب البشرية . فالنزوات دفاع عن الفوضى ، والعفوية تؤدى إلى الرشوة والاختلاس والخيانة .

وتقدم الرواية ملاهى المناقشات بوصفها نموذجا حيا للحرية ، بل إن المواطنين يمكنهم تغيير ما يعرض عليهم من برامج ديموقراطيا ، من خلال مطالبتهم بإذاعة مباريات الكلام بدلا من البرامج التعليمية السخيفة . لكن المعارضة انتصرت ، ولم تذع المباريات ؛ لأنه لا ينبغى إذاعة إلا ما نضج واكتمل من الأفكار النهائية ، إلى جانب أن المناقشات تؤدى إلى أن يترك المتناقشون القراءة والكتابة .

٢ - قضية الجمال :

أصبحت الحياة الحديثة خالية من الجمال ، بعيدة عن فطرة الطبيعة ، حيث بدأ الفرد يفقد إحساسه بالانتماء ، وأصبح عاجزا عن تعرف نفسه وموقعه . ويثير توفيق الحكيم الفكرة نفسها[٤٠] فيقول : «إن إحساسهم بالجمال الحقيقى متعة» .

والرد هو أن لكل طبيعة مخلوقاتها الخاصة بها ، ولكل مخلوق مناخه الخاص ؛ وإنه لأمر منطقى أن نتعاطف بتلقائية مع كل هذه المخلوقات الصناعية حولنا ، ابتداء من الأبراج السكنية الشاهقة ، وانتهاء بهؤلاء العبيد الجدد ، العبيد الصناعيين .

٣ - قضية نداء الطبيعة :

وهومو يوضحها فى الفصل الثامن بقوله : «حين عجزت عن رؤية السماء الحقيقية لمعت فى ذاكرتى فجأة صورة عمرها ربما يزيد على عشرات الملايين من السنين . . عندما أخذت الثدييات تتسلق الأشجار العملاقة ، وتعيش بين أغصانها صورة للأضواء الوهاجة المتعددة الألوان ، التى تغمر أعالى الأشجار فى تلك الغابات الاستوائية العميقة القدم فى الزمن ، وتكشف لعيون أسلافنا الأقدمين القابعين فى طمأنينة على الأغصان عن عالم رحب من الأزهار والبراعم والحشرات وبعض الطيور نفسها . . باقة من شتى الألوان الزاهية هى فى نفس الوقت طعام شهى» .

هذا ما حدث له كأنه إلهام أو وحى .

الرد : هذه هى المعادلة الصعبة التى تشغل النظام : إنتاج أكثر لتحقيق عدالة وفيرة ، يتطلب تزايدا آليا على حساب المساحة الطبيعية . والنظام لم يدخر وسعا خلال مئات السنين فى سبيل إنشاء طبيعة جديدة بديلة ، يتلاءم معها الجميع ، ويطمئنون فى رحابها .

وهكذا تطالب بعض ملاهى المناقشات من خلال قضية هومو بالعودة إلى الطبيعة .

٤ - حالة انتباه مفاجىء بافتقاد الإرادة :

يقول هومو لصديقه فى الفصل الثامن : يخيل إلى أننا لم نعد نستخدم إرادتنا يا ديفيد . . وإن الإنسان المعاصر يترك نفسه للحياة السهلة اللذيذة كقطعة خشب منسابة مع تيار مائى دونما إرادة . . ! » .

فيقول صديقه «أتريد أن تقول إن لحظة التوقف التى انتابتك هى وليدة الانتباه المفاجىء بافتقاد الإرادة ، وأن تلك الحالات المشابهة الأخرى هى حالات تنتاب أصحابها حين يدركون فجأة أنهم يعيشون فحسب . . إنهم يفعلون ما يجب فعله بالضبط . . ؟» .

- أجل . . أجل . . هذا هو التعبير بالضبط . . أن تفعل ما يجب فعله ، وما هو متوقع ومعتاد أن تفعله . . تلك هى القضية بالضبط . . » .

كأنه لابد أن يكون هناك دائما هدف . . وإرادة تسعى بها إلى هذا الهدف . .

الرد : حتى إذا كان الهدف هو أن يعيش البشر فحسب ، . . فما هو الاعتراض على ذلك . . ؟

كان هدف الأسلاف القدامى هو الطعام . الآن هذا الهدف تحقق تماما . ويستطيع كل إنسان أن يأكل ما يشاء فى أى وقت يريد ، دون مجهود أو تفكير .

فهل يتفق هذا مع كلمات المفتش العام فى حكاية إيفان فى رواية «الإخوة كارامازوف» حين يقول[٤١] : «إن سر الوجود الإنسانى ومبرره ليسا فى إرادة الحياة ، بل فى الحاجة إلى معرفة السبب الذى يدعو الإنسان إلى الحياة . فالإنسان ما لم يكن على يقين من هدف حياته ، لا يقبل أن يوجد فى العالم بل يؤثر أن يدمر نفسه ، ولو ملك الخبز وافرا كل الوفرة» .

فكأن القضية هى البحث عن هدف للحياة فى عصر العسل ، وهو الوجه الرابع لحالة السيد هومو .

٥ - **حالة البحث عن هدف للحياة :**

إن السيد هومو يخشى أن يكون الإنسان قد نسى أن البحث عن الطعام ، لم يكن هدفا فى حد ذاته ، وإنما كان وسيلة لمواصلة الحياة . وبهذا المفهوم الخاطىء ، الذى واصلته سلالات بشرية عديدة ، طمست إرادة التطور الفطرية فى العقل البشرى .

لكن النظام العام فى المدينة الفاضلة يحل هذه المشكلة . . « إن قدر الإنسان هو الخلود . . وهذا الخلود يكمن فى خضوع الإنسان لنواميس تعرف له قدره ، وتريد له التطور المستمر عن طريق الارتقاء التدريجى بتكوينه العقلى والعاطفى والخلقى . . بسبب الخبرة التى يكتسبها من التجارب المتواصلة التى تفرضها عليه حياته» .

٦ - **حالة تعرض الذكاء البشرى للخطر :**

يقول هومو لصديقه أيضا (الفصل الثامن) : «إننا نجلس بين أغصان عصر العسل وعقولنا مسترخية فى كسل تأملى لذيذ ، فى حين وجباتنا الساخنة والباردة تأتى إلينا عبر الأنابيب .

- ولكن من المؤكد أن هناك عقولا تعمل لتسير الحياة . .
- هناك عقول تعمل فعلا . . ولكنها ليست عقلى ، ولا عقلك !

وذلك جانب آخر من جوانب القضية . أو كأنها كما يرى ولز[٤٢] : «إن سبب بقاء الإنسان هو أنه إلى عهد معين فى تاريخه قد استطاع إنماء عقله وتكييف نفسه ، وفق مقتضيات الظروف تكييفا يكفل له البقاء . ولكن فى العصر الحاضر ، بفضل العلم والاختراع ، ترامت حدود عالم الإنسانية وتشعبت وجوه الحياة ، دون أن يحدث مثيل لذلك فى نمو العقل واتساع الإدراك ، لتيسير السيطرة على هذه الأحوال الجديدة الشديدة التعقيد . وقد سارت قوة التكيف ببطء شديد وعجزت عن مسايرة خطوات التغير فى العالم الحديث ، ولذا أصبح موقف الإنسان غريبا ، متناقضاً . . » .

فكأن المطلوب من إنسان عصر العسل أن يتعرف الواقع الجديد المحيط به ، ويتكيف معه ؛ فالذكاء مطلوب فقط للمناصب القيادية ، أما بقية البشر فمطلوب منهم سهولة الانقياد وقلة الذكاء ، والمهارة الخالية من العاطفة ، « وذلك لأن التقدم التكنولوجى بشكل عام . . وثيق الاتصال بالتغيير فى وظائف عمل الإنسان ؛ وهذه التغييرات تحدد بدورها التغييرات فى محتوى عمله ، ومن ثم التغييرات فى علاقة الإنسان بالطبيعة والمجتمع»[٤٣] .

٧ - **حالة تشابه البشر إلى درجة مقلقة :**

يقول هومو (الفصل الثامن) : «إن البشر قد أصبحوا متشابهين إلى درجة مقلقة فعلا يا ديفيد . . نسخ متطابقة من طريقة اللبس والغذاء والتفكير والأداء الحياتى اليومى . . وكل العقول العامة قد أصبحت أسيرة وغارقة فى هذا الفيضان الإعلامى والثقافى الذى يندفع فى عقولها من أجهزة الإعلام والثقافة المركزية . . وقد أصبحوا جميعا يفكرون ويتصرفون حسب الطريقة المطلوبة . . » .

وهذا هو التصور نفسه الذى يسوقه الكاتب بوريس أناشينكوف حين يقول[٤٤] ، «أناس أوتوماتيكيون لا إراديون ، يصلحون فقط لإنجاز عملية بدائية محدودة ، ويتعاملون مع كل ما يتجاوز حدود تلك العملية كعبء يفوق قدراتهم ، ومجموعة صغيرة من الفنيين الإداريين . . ذلك هو مجتمع المستقبل» .

غير أن النظام يرى أن هذا ضرورى . . حيث يذهب إلى أن توحد الأداء ، هو قانون الطبيعة . . وهذا ما يقوله ديفيد ـ المؤيد للنظام ـ (الفصل الثامن) : « إن النظام الذى تحقق لنا الآن يسير بالنوع البشرى فى طريقه الطبيعى ياهومو . . لقد استطعنا أن نتفوق على بقية الأنواع التى كانت معنا على الأرض ، عندما بدأنا نتأمل الطبيعة التى حولنا وندرك بعض قوانينها . . وواصلنا التطور حتى استطعنا أن نعرف كل شىء تقريبا عن كوكب الأرض الذى نعيش عليه ، وعدد كبير من الكواكب الأخرى قد وصلنا بمعرفتنا إليه » .

وقد ساق الكاتب وينوود ريد (لندن . . **١٩٢٩**) المعنى ذاته عندما قال : « فى استطاعتنا أن نسيطر على الطبيعة عن طريق الامتثال لقوانينها . ولكى نطيع قوانينها لابد لنا أولا أن نعلم ماهية هذه القوانين . وعندما نتأكد بواسطة العلم ، من طريقة عمل الطبيعة ، سوف يكون فى استطاعتنا أن نأخذ مكانها ونقوم بعملها بأنفسنا »[٤٥] .

وهذه هو نفس ما يهدف اليه النظام ؛ فهو يرى أن قدر الإنسان هو الخلود . . وهذا الخلود يكمن فى خضوع الإنسان لنواميس تعرف له قدره ، وتريد له التطور المستمر عن طريق الارتقاء التدريجى بتكوينه العقلى والعاطفى والخلقى . . بسبب الخبرة التى يكتسبها من التجارب المتواصله التى تفرضها عليه حياته .

٨ - ضحية للعبيد الآليين (**السادة الجدد**) :

إن تطور العقول الإلكترونية يطرح هذا التحدى . فإلى متى سيستمر العقل البشرى فى السيطرة على العالم ، ويظل الإنسان سيد مصيره ؟

فى واقع الأمر يعيش البشر هذه الأيام عالة على الآلات التى تغذى نفسها بالمعلومات ، والآلات التى تنظم نفسها بنفسها ، وتضع بذاتها برامج العمل ، وتجدد هذه البرامج وتطورها أيضا على حسب النتائج التى تتوصل إليها . بل إن الآلات أصبحت تخترع بعضها بعضا ؛ فهى تضع التصميمات لآلات أخرى يستلزمها سير العمل ، دون تدخل من البشر !!

لذلك يرى بروف أن هومو ضحية للثقافة ؛ ضحية للشغف المؤلم بالمعرفة ، الذى تغرى به أوقات الفراغ المتعددة التى يتيحها له العبيد الآليون الذين يقومون بأعباء غالبية الأعمال التى كان البشر يقومون بها . فهو ضحية العبيد الآليين . وهى رؤيا متشائمة للتطور الآلى .

٩ - **إمكانية ذاتية :**

إن الوجه الأخير لحالة هومو هو أنها إمكانية بيولوجية أو نفسية تحاول فى الوقت المناسب منع الإنسان من الغرق فى السعادة ، والجنوح لكسل عصر العسل ، وتضطره إلى طرح الأسئلة ؛ فقد يكون فى الأسئلة خلاصه .

التيار الفكرى العام للمدينة الفاضلة :

بانتهاء الفصول التسعة الأولى من الرواية ، التى عرض لنا المؤلف من خلالها تسعة وجوه (أقنعة) لحالة هومو من زواياها المختلفة ، يصب هذا الرافد (لإحدى الحالات الخارجة على النظام) مع الروافد

الأخرى الشبيهة فى بحر النظام العام ، بتياره القوى المنظم . فما مكونات تيار النظام ؟ وما نتيجة هذا الصدام ؟

فى مواجهة التطور العلمى والتكنولوجى الهائل والمنتظر حدوثه فى المستقبل ، برز اتجاهان أساسيان أحدهما اتجاه متشائم(٤٦) « سيخلق آلات ذات قدرات تزداد تعاظما على الدوام ، حتى يأتى الوقت الذى يفلت فيه زمامها من يد الإنسان ، فتنقلب عليه ، وربما قضت عليه ، أو جعلته عبدا لها » .

ويستند دعاة الاتجاه المتشائم كألدوس هكسلى فى كتابه « السلام والعلم والحرية » ، إلى أن الفرد فى العصر الحديث قد فقد نتيجة التقدم العلمى حريته السياسية إذ صنع الأسلحة ، وفقد استقلاله العقلى نتيجة وسائل الدعاية والإعلان الحديثة ، كما فقد حريته الاقتصادية نتيجة تركز الصناعات .

وبذلك تصدق كلمة تولستوى حين قال : « إذا كان النظام الاجتماعى ظالما ، والقوة فى يد عدد قليل من الناس يستغلون الآخرين ويستبدون بهم . . فإن كل تقدم علمى لن تكون له نتيجة إلا تعزيز هذا الاستغلال والاستبداد ! »(٤٧) .

أما الاتجاه الآخر فهو الاتجاه المتفائل(٤٨) ، « ويذهب إلى أن الآلة هى التى ستحرر الإنسان من كل العبودية ، وتأخذ بيده فى طريق المستقبل الذى يحلم به . وأصحاب هذا الرأى يتصورون أن تقدم التكنولوجيا هو ، فى ذاته ، ضمان ضد كل أنواع القهر ، سواء أكان ذلك هو قهر الطبيعة للإنسان ، أم قهر الإنسان للإنسان » .

ويوتوبيا صبرى موسى تمضى فى الاتجاه المتفائل حيث يتكون النظام العام الذى يدير الحياة على كوكب الأرض من مجموعة من الخبراء - ليسوا حكاما أو مسيطرين - تحملوا مسئوليتهم بحكم خبرتهم لإدارة الحياة وتحقيق نظام اجتماعى عادل ، توزع فيه جميع النتائج والثمرات على المواطنين رخاء ورفاهية بطريقة عادلة ، حيث يوجد نظام عام لتوزيع العمل والطعام والدفء والسكن والتعليم والفن ومختلف الكماليات .

فصبرى موسى قد حقق لمواطنى مدينته الفاضلة العدالة الاجتماعية ، كما سبق أن حاول نجيب محفوظ أن يتخيل فى رواية الحرافيش(٤٩) ، الطريقة الصحيحة التى يمكن أن تتحقق بها العدالة فى الحارة أو فى المجتمع الإنسانى بعبارة أخرى .

ويسير النظام وفق خطة عامة ، تهدف إلى التوصل إلى بشر عقلانيين إلى حد الكمال ، ويسير بها النظام بتدرج وروية . لذلك فإن شعار النظام « الصعود المستمر فى الكون » ، « من الإنسان القرد . . إلى الإنسان الملاك » ، و« من قمم الأشجار العملاقة القديمة إلى الفضاء الكونى » .

فكأن النظام العام يتبنى رأى ولز حيث يرى(٥٠) « أن العقل الجديد الذى يريده هو النظرة العلمية للحياة والوجود . وهو ينبذ كل نظرة للحياة والكون قائمة على الدين ، أو نظريات ما وراء الطبيعة . ويود أن تسود الروح العلمية التى لا تصدر حكمها إلا بعد الأناة والتثبت والتخلص من الأهواء » .

وكأن هذه المدينة الفاضلة تحقق نبوءة وينوود ريد إذ يقول(٥١) : « إن هذه الأجساد التى نرقد بها تنتمى إلى عالم الحيوان ، قد سبقتها عقولنا فى النمو بمراحل ، وقد بدأنا فعلا ننظر اليها باحتقار . وسيأتى اليوم الذى سيكون فى مقدور العلم فيه أن يغيرها بطرق لا نستطيع التكهن بها ؛ بطرق لو شرحت لنا لما تقبلها عقلنا الآن كما لا يتقبل عقل الإنسان البدائى الكهرباء أو المغناطيسية أو البخار . سنستأصل الأمراض ، وسنزيل أسباب ضمور الجسد وتحلله ، وسنكتشف الخلود . وعندئذ سيرى الإنسان أن الارض قد ضاقت به ، وسيهاجر فى الفضاء ، وسيعبر صحراء الفضاء الخالية من الهواء ؛ التى تفصل بين كوكب وآخر وبين شمس وأخرى . ستصبح الأرض أرضا طاهرة مقدسة يزورها الحجاج من أركان الكون . وأخيرا سيصبح الإنسان سيدا على قوى الطبيعة ، سيصبح الإنسان ذاته مهندسا للنظم ، صانعا لعوالم أخرى . وحينئذ سيصير الإنسان كاملا وسيصبح خلاقا » .

وبذلك تحقق هذه المدينة الفاضلة أيضا حكم فرانسيس بيكون فى مدينته الفاضلة (أطلانطس الجديدة) ، بأن(٥٢) « الكائنات البشرية ستعرف كل شىء فى يوم من الأيام، بحيث يكون بوسعها أن تفعل كل شىء ممكن » .

وقد نجح النظام فى إطلاق الحرية لغريزة التنوع الجنسى واللذة عبر صالونات الحب الحر ، وكذلك لغريزة التعبير بالكلام من خلال ملاهى المناقشات العامة .

كما نجح أيضا فى خطة الولادة المعملية عبر الأنابيب ، التى بدأ فيها ولادة أجيال جديدة متجردة من العواطف القديمة القائمة على البنوة والأبوة والأمومة ، وهى نماذج متجردة تماما من الإحساس الفردى ، ومرتبطة تماما بالنظام العام وأهدافه التطورية الشاملة .

وبذلك نجد أن مدينة صبرى موسى الفاضلة قد اتفقت مع عدد من اليوتوبيات السابقة فى حلها لمشكلة العدالة الاجتماعية ، التى تحقق العدل والسعادة لمواطنيها (يوتوبيا سيرتوماس مور - يوتوبيا مدينة الشمس : توماس كامبانيلا - يوتوبيا النظر إلى الوراء : إدوارد بيلامى - يوتوبيا أخبار من اللامكان : وليم موريس ، ويوتوبيا الحرافيش : نجيب محفوظ) .

غير أنها (رواية السيد من حقل السبانخ) قد أضافت خطة النظام فى الوصول إلى بشر عقلانيين ، وتغيير أنماط العلاقات الاجتماعية ، وإن حافظت على إطلاق الحرية لغريزة الجنس والتعبير والكلام .

تياران فى المواجهة :

ثم كانت المواجهة الحاسمة فى اجتماع القاعة المعلقة . إن النظام العام عادل ديموقراطى . وهو يسارع بتصحيح مساره إذا ما حدث خروج على النظام بشكل ديموقراطى أيضا . فبعد أن تزايدت حالات الخروج على النظام ، قدم النظام مشروعا ثوريا يتكون من أربع نقاط هى : معالجة عقول الحالات المعارضة كيمائيا عن طريق حقن الخلايا العصبية ؛ لتصويب عمليات الاستقبال والشعور ؛ وإلغاء الزواج حتى يتحول الشعور الفردى تلقائيا إلى مجاله الطبيعى تجاه المجموعة البشرية ؛ وثالثا الانفصال المبكر عند تسليم النطفة أو البويضة حتى يتحول الشعور تجاه الابن تلقائيا تجاه كل الأبناء فى المجتمع البشرى ؛ وأخيرا إلغاء المساكن ، وأن يستبدل بها الفنادق المجانية المجهزة بكل وسائل إشباع الاحتياجات الإنسانية ؛ حتى يصبح المواطن أكثر حرية ، ويتخلص من بقايا غرائز الامتلاك .

ويلاحظ أن توفيق الحكيم قد سبق أن تناول القضية ذاتها بشكل مبسط جدا فى روايته « رحلة الى الغد » ، عندما تخيل[٥٣] أن هناك سجينين قد استبدلا بحكم بالإعدام رحلة إلى كوكب بعيد ، ثم عادا للأرض بعد أكثر من ثلاثمائة سنة فوجدا تغيرا هائلا قد حدث ، وأن هناك حزبين يتناحران هما : حزب التقدم العلمى والآلى ؛ وقد فاز فى الانتخابات ويحكم ؛ وحزب آخر يطالب بالعودة للماضى ؛ وقد فاز مرة فى الانتخابات ، لكنه[٥٤] « لم يستطع تنفيذ برامجه ، ولم يجرؤ على وقف آلة واحدة أو تعطيل جهاز واحد ؛ خشية أن يؤدى ذلك إلى جوع الناس ، أو إحداث الارتباك فى حياتهم اليومية ؛ فتقوم الثورة فعلا ضده ؛ لقد آثر السلامة ، واكتفى ببعض مشروعات فى مجال الآداب والفنون الجميلة » .

ومن ثم يتضح أن حزب التقدم العلمى الآلى هو المنتصر ، برغم سوءات نظام الحكم العديدة وعدم عدالته . أما فى مدينة هومو الفاضلة ، فالنظام العام الذى يعتمد أيضا على التقدم العلمى الآلى يختلف عن ذلك . إنه نظام عادل . وأمثلة عدالته ونزاهته تفوق الوصف ؛ منها ما حدث عندما فاز مشروعه الثورى فى الاستفتاء العام . إذيترك الفرصة للمنشقين عليه ، حتى يقرروا ما يختارون - برغم أنه يمتلك سلطات رهيبة لاحد لها - فاختار عدد منهم (ضم ٥٠ امرأة ، و٩٠ رجلا) الخروج والعودة الى الأرض . فحذرهم القائمون على النظام من خطورة اختيارهم . ولما رأوا إصرارهم قدم لهم النظام أقصى مساعدة ممكنة ، حين أمن لهم رحلة الخروج ، وقام بتحصينهم ضد السموم والميكروبات فى ذلك الجزء المجهول من الأرض ، وصمم لهم الملابس الواقية المناسبة ، وكذلك وسائل الانتقال اللازمة التى ستحملهم فى رحلة الخروج ، وأعاد إليهم الخصوبة ثانية .

وهكذا خرج هومو ويروف ورفاقهم .. ورأوا الحياة فى الخارج عنيفة دموية فى صراع متوحش من أجل البقاء والاستمرار ، بعد أن غيرت فى أساليبها المعروفة وطورتها .

وهكذا أخفقت آخر ثورة فى التاريخ ؛ لأن لكل طبيعة مخلوقاتها الخاصة ؛ ولكل مخلوق مناخه الخاص ، أو كما سبق أن أعلن توفيق الحكيم[٥٥] : « نحن نريد لكل عصر جديد إنسانا جديدا » .

* * *

لقد جاوز الكاتب صبرى موسى الواقع بتقديمه هذه الرواية ، محلقا إلى آفاق فنية وفكرية عالية ، وجديدة ، تعد انعكاسا لقدرات الفنان الكامنة فيه ، عندما يتبنى قضايا المجتمع الإنسانى بعامة وقضايا مجتمعه بخاصة .

وإن ظهرت بعض الهنات البسيطة التى قد تؤثر على سياق الرواية مثل تكرار مناقشة بعض القضايا ، والإطالة فى مرات معدودة فى الوصف . وأخيرا ، ربما يكون قد بالغ - فى البداية - فى إظهار حادث خروج السيد عن مسار حياته - ربما لجذب انتباه القارىء - برغم أنه حادث عادى تكرر كثيرا ، كما ستوضح الرواية بعد ذلك .

أمتعنا الكاتب صبرى موسى بلاشك عندما شد رحاله إلى القرن الرابع والعشرين ، ليقدم لنا رؤياه لمستقبل كوكب الأرض ، فى رواية قليلة الأحداث ، عميقة التحليل ، تثير خيال القارىء ، وتثرى فكره .

غير أنه - فى الوقت ذاته - يشد انتباهنا ، يلفت أنظارنا ، يحذرنا ، إلى ما ينتظرنا هناك من عالم جديد متغير ، متطور . كما أنه - أيضا - يعمد إلى تعرية واقعنا بكل قساوته وشروره ، ربما لنقارن ، أو لنحاول تغيير هذا الواقع . مسترشدين فى ذلك بإسقاطات عالمه الفاضل ، على واقعنا المر .

فمرحبا برواية « السيد من حقل السبانخ » عملا خصبا ، ثريا ، يخط مسارا جديدا للرواية العربية ، مفجرا الكثير من القضايا الفكرية ، ومصورا يوتوبيا عصر العلم .

الهوامش :

(١) فساد الأمكنة ، صبرى موسى ، مؤسسة روز اليوسف ـ سلسلة الكتاب الذهبى العدد ٢١٦ - ١٩٧٥ .

(٢) نشرت رواية « السيد من حقل السبانخ » مسلسلة بمجلة صباح الخير فى المدة من ٣ سبتمبر ١٩٨١ إلى ٤ يناير ١٩٨٢ (١٨ جزءاً) .

(٣) الرحلة الثامنة ، ص ١٠٩ ، جبرا إبراهيم جبرا ، مقال (جورج أورويل الإنسان المهدد) ، منشورات المكتبة العصرية صيدا ـ بيروت ١٩٦٧ .

(٤) مقال « نجيب محفوظ بين التوت والنبوت » : رجاء النقاش ص ٣٨ - ٤٤ باب أدباء ومواقف ـ مجلة الدوحة ـ العدد ٢٩ مايو ١٩٧٨ .

(٥) تاريخ الرواية الحديثة ، ص ٤٠٤ آلبيريس ، منشورات عويدات ـ بيروت لبنان الطبعة الأولى ـ كانون الثانى ١٩٦٧ ترجمة : جورج سالم .

(٦) مقال « القرن العشرون » . . « حاضره ومصيره » أحمد إبراهيم الشريف ، ص ٧١ مجلة الفكر المعاصر العد الخامس ـ القاهرة ١٩٦٥ .

(٧) تاريخ الرواية الحديثة ، ص ٤٠٥ ، ٤٠٦ .

(٨) مقدمة مسرحية « الإنسان الآلى » ، ص ١١ ، كاريل تشابيك ، ترجمة وتقديم د . طه محمود طه ـ مسرحيات عالمية ـ العدد ٢٤ أول مايو ١٩٦٦ ـ الدار القومية للطباعة والنشر .

(٩) مقال « الخيال العلمى فى الأدب العربى » ، يوسف الشارونى . ص ٢٤٣ . مجلة عالم الفكر ـ المجلد الحادى عشر ـ العدد الثالث : أكتوبر ـ نوفمبر ـ ديسمبر الكويت ١٩٨٠ .

(١٠) مقال « من الخيال إلى الواقع » ، من كتاب « دراسات فى الرواية

الإنجليزية » ، ص ١٦٢ د. أنجيل بطرس سمعان ــ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١ .

(١١) المعقول واللا معقول فى الأدب الحديث ، ص ١٦٣ ، كولن ولسن ، ترجمة : أنيس زكى حسن ــ منشورات دار الآداب . الطبعة الأولى ــ بيروت ــ كانون الثانى ١٩٦١ .

(١٢) مقال « الأدب والثورة العلمية والتكنولوجية » بقلم بوريس أنا شينكوف ، ترجمة عادل العامل ص ٩٠ - ١١٠ ، مجلة الأديب المعاصر العراقية العدد ٢٧ كانون ثانى ١٩٧٨ .

(١٣) من مقدمة بقلم أندريه موروا لرواية « رحلة فى دنيا المستقبل » ، ص ١٢ هـ . ج ، ويلز ترجمة نظمى لوقا ــ كتاب الهلال ١٩٦٢ .

(١٤) مقال « الخيال العلمى فى الأدب العربى » ، ص ٢٤٣ .

(١٥) تاريخ الرواية الحديثة ص ٤٢٧ - ٤٢٩ .

(١٦) مقال « الخيال العلمى فى الأدب العربى » ، ص ٢٤٤

(١٧) اتجـاهـات فى الأدب العلمى ، ص ٢٠٠ طـالـب عمـران ، مجلة الآداب الأجنبية ، (سوريا) السنة الخامسة العدد الأول ــ تموز ١٩٧٨ .

(١٨) تاريخ الرواية الحديثة ، ص ٤٣٢ .

(١٩) يلاحظ الموقف نفسه فى مجموعة قصصية من أدب الخيـال العلمى للكاتب رؤ وف وصفى بعنـوان « غـزاة من الفضـاء » (ص ٥) ، التى أصـدرهـا المجلس الأعلىللفنون والآداب ــ القاهرة ١٩٧٨ ؛ حيث نجد أن بطل القصة يلجأ أيضا للعقل الإلكترونى فى قصة « حب فى القرن الحادى والعشرين » ليسأله حلا لمشكلة حبه لزميلته لمياء .

وهذا التشابه فى الاتجاه للعقل الإلكترونى (الذى يعرف كل شىء) بحثا عن النصيحـة ، هـو اتجـاه وارد وطبيعى فى عصـر العلم ، حيث يتحكم العقـل الإلكترونى ويسيطر ويحرك مناحى الحياة المختلفة ، ويمثل فى الوقت ذاته المعرفة الشاملة لمثل هؤلاء المواطنين ، فكأنه قد حدثت عملية إحلال للعقل الإلكترونى بوصفه بديلا لعلاقة الأبوة أو الصداقة اللتين ينشد من خلالهما الإنسان المعاصر حل ما يعترضه من مشكلات .

(٢٠) رحلة إلى الغـد ، ص ١٥٤ توفيق الحكيم ، مكتبة الآداب ومـطبعتهـا ــ القاهرة ١٩٧٨ .

(٢١) المعقول واللا معقول فى الأدب الحديث ، ص ١٤٨ .

(٢٢) مسرح المجتمع ص ٦٦٩ . توفيق الحكيم مكتبة الآداب القاهرة ١٩٥٠ . وقد أوردها يوسف الشارونى ضمن دراسة الخيال العلمى فى الأدب العربى ، انظر أيضا ملخص « رواية هذا اليوم العظيم » للكاتب الأمريكى إيـرالفن بقلم : محمد الحديدى ــ نماذج من الرواية العالمية ــ كتاب الهلال أغسطس ١٩٧٥ ص ١٣٩ .

(٢٣) التفكير العلمى ، ص ٣٣٣ د. فؤاد زكريا ــ عالم المعرفة مارس ١٩٧٨ ــ الكويت .

(٢٤) رحلة إلى الغد ، ص ١٣٥ توفيق الحكيم .

(٢٥) أعلام الفلاسفة وكيف نفهمهم : جمهورية أفلاطون (ص ٩٨ - ١٠٧) : د. هنرى توماس ، ترجمة مترى أمين ، مراجعة د. زكى نجيب محمود ، دار النهضة العربية أبريل ١٩٦٤ .

(٢٦) نفس المصدر السابق ، ص ١٩٧ .

(٢٧) مقـال « بعد الحـرب الذريـة » ص ٣٣ ــ مبادىء وأشخـاص : أحمد بهـاء الدين ــ كتب للجميع ــ دار الجمهورية ــ مايو ١٩٥٦ .

(٢٨) من مقدمة مسرحية « الإنسان الآلى » ، ترجمة وتقديم د. طه محمود طه . وهى من تأليف كاريل تشابيك .

(٢٩) رحلة إلى الغد ، ص ١٢٣ ، توفيق الحكيم .

(٣٠) رحلة إلى الغد ، ص ١٢٦

(٣١) من مقدمة مسرحية « الانسان الآلى » ، ص ٢١ .

(٣٢) راجع الفصل السابع حيث يسأل موظف غرفة التحقيقات السيدة ليالى (بعد أن أخبرته أن السيد مريض جداً ويجب أن تعود به فورا) : « إذا كان لديكم خادم آلى فى البيت ، فيمكننا استدعاء السيارة . . . هل لديكم واحد ؟ » . ويعنى سؤاله أن الخدم الآليين ليسوا فى حوزة جميع المواطنين . فـما هو أساس ملكية الخادم الآلى أو الحصول عليه ؟ لم يوضح مؤلف الرواية هذه النقطة (والأمر نفسه ينطبق بالنسبة للسيارات الخاصة وملكيتها) .

(٣٣) انظر ملخص لجمهورية أفلاطون (ص ٩٨ - ١٠٧) : أعلام الفـلاسفة وكيف نفهمهم .

(٣٤) رحلة إلى الغد ، ص ١٢٨ - ١٢٩ .

(٣٥) رحلة إلى الغد ، ص ١٤٤ : « حيث لا يعمل النـاس تتزايـد إحصائيـات الانتحار الرسمية » .

(٣٦) ذكر كولن ولسن هذا الاتجاه فى كتـابه : « المعقـول واللا معقـول فى الأدب الحـديث » ص ١٤٨ : فى سياق تحليله لـرواية « نحن » وروايـة « مـدينـة الشمس » تأليف توماس كامبانيلا .

(٣٧) رحلة إلى الغد ، ص ١٤٩ ، ١٥٠ .

(٣٨) رحلة إلى الغد ، ص ١٣٨ ، ١٣٩ .

(٣٩) المصدر السابق ، ص ١٤٠ .

(٤٠) المصدر السابق ، ص ١٤٨ .

(٤١) الإخوة كارامـازوف جـ ٢ ص ٩٩ فيودور ديستـويفسكى ترجمـة د. سامى الدروبى ــ الأعمال الأدبية الكاملة ١٧ ــ دار الكاتب العربى للطباعة النشر ــ القاهرة ١٩٦٩ .

(٤٢) ألوان من أدب الغرب ، ص ١٩٠ عـلى أدهم . فصـل « مصـير الجنس البشرى » كتاب الهلال ــ دار الهلال ــ يولية .

(٤٣) مقـال « الأدب والثورة العلميـة والتكنولـوجية » ، ص ٩٨ بقلم بـوريس أناشينكوف ترجمة عادل العامل مجلة الأديب المعاصر العدد ٢٧ كانون ثانى ١٩٧٨ (العراق) .

(٤٤) المصدر السابق ص ٩٦ .

(٤٥) مقدمة مسرحية « الإنسان الآلى » ، ص ١ . ذكر الدكتور طه محمود أن هـذا المقـطع من كتـاب « استشهـاد الإنسـان » (The Martyrdom of Man ص ٤٢١ - ٤٢٣ صدر فى لندن ١٩٢٩ .

(٤٦) التفكير العلمى ، ص ١٨٧ .

(٤٧) راجـع مقالـة « السـلام والعلم والحـريـة » ، ص ١٩ - ٢٩ ، من كتـاب « مبادىء واشخاص » ، بقلم أحمد بهاء الدين ــ سلسلة كتب للجميع مايو ١٩٥٦ ــ دار الجمهورية .

(٤٨) التفكير العلمى ، ص ١٧٨ .

(٤٩) مقالة « نجيب محفوظ بين التوت والنبوت » : رجاء النقاش ص ٣٩ ــ مجلة الدوحة العدد ٢٩ ــ مايو ١٩٧٨ .

(٥٠) ألوان من أدب الغرب ، ص ١٨٨ على أدهم .

(٥١) من مقـدمة مسـرحية « الإنسـان الآلى » من كتـاب « استشهـاد الإنسـان » ص ١٣ .

(٥٢) « المعقول واللا معقول فى الأدب الحديث » ، ص ١٤٢ وما بعدها .

(٥٣) رحلة إلى الغد ، الفصل الثالث

(٥٤) المصدر السابق ، ص ١٦١ .

(٥٥) المصدر السابق ، ص ١٥٤ .